OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XXI

LOS SIETE SOBRE DEVA

ANCORAJES

SIRTES

AL YUNQUE

A CAMPO TRAVIESA

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

letras mexicanas

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XXI

OBRAS COMPLETAS DE

ALFONSO REYES

XXI



ALFONSO REYES

Los siete sobre Deva

Ancorajes

Sirtes

Al yunque

A campo traviesa

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Primera edición, 1981
Primera reimpresión, 2000

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.
www.fce.com.mx

ISBN 968-16-0346-X (edición general)
ISBN 968-16-0471-7 (tomo XXI)

Impreso en México

ESTUDIO PRELIMINAR

PUBLICADAS ya en las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, las suyas de mayor envergadura o de óptima representatividad, aparecerán en ellas de hoy en adelante quizá las más peculiares, las más características de su espíritu finísimo, profundo y enciclopédico. Todo el presente volumen XXI ha sido planeado desde el punto de vista del ensayista, del Reyes más reconocido y por lo tanto menos regateado. Es mínimo esfuerzo de justicia pero también el más unánime por evidente y no disputable. Quienes querían o pretendieron negar o disminuir al poeta, al autor teatral, al cuentista o al gran exégeta, concedían de buen grado, y no sin escasa malicia, que lo más valioso de Reyes era el ensayo. "El ensayo —hemos escrito en otra ocasión—, por su carácter individualista, espontáneo y provisorio, parece fruto típico de la cultura hispanoamericana, tan generosa en la improvisación de 'pensadores' no profesionales." Y ya sabemos que los profesionales no siempre son los mejores, por lo menos literariamente.

En Reyes ocurre también esta virtud por modo de excepción. Comenzó haciendo versos y él se prometía seguir haciéndolos durante toda la vida que le quedara. En efecto, sus primeras salidas en letra impresa fueron en verso: "Nuevo estribillo", en *Los Sucesos,* México, 24 de mayo de 1905; "La duda", en *El Espectador*, de Monterrey, 28 de noviembre del mismo año; y "Mercenario", en *Savia Moderna,* t. I, núm. 3, México, mayo de 1906. Sin embargo, los versos manuscritos son de 1900, de los 11 años de este otro poeta-niño. Pero los caminos de la creación personal son bien diversos y variados y los de la receptividad crítica, múltiples y caprichosos. De esto fue muy consciente el propio Reyes, como lo declaró enfática y sinceramente en lo que sigue a Rubén Darío, a 19 de noviembre de 1911, cuando apenas contaba con 22 años:

> No he publicado más que las *Cuestiones estéticas,* que usted conoce, por mucho que mi primera dedicación fueron los versos. Sé que en *nuestra América* hay riesgo en publicar prosa antes que verso, pues la mayoría de los poetas se refugian, tras este accidente insignificante, para declarar que no es uno temperamentalmente poeta. Sin embargo he preferido hacerlo así, por el

> sencillo motivo de que sentí mi prosa más madura ya que mi verso. Yo no tengo la culpa de mis naturales ritmos de desarrollo, ni pretendo dar a estos fenómenos más importancia de la que tienen. Respecto a si soy o no soy poeta, temperamentalmente, me parece que aún es prematuro que yo mismo quiera decirlo (*El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, pp. 413-414).

Así fue, pues, que la naturaleza y la suerte quisieron que los ensayos de Alfonso Reyes ganaran muy prontamente el interés y la admiración de propios y extraños. El poeta precoz postergó voluntariamente (autocríticamente) sus versos y prefirió aparecer ante el público como prosista en un libro impreso. Las primigenias *Cuestiones estéticas* se publicaron en París (P. Ollendorff, 1911), con un prólogo de Francisco García Calderón, espaldarazo no solicitado, además de entusiasta y profético. "Éste es un prólogo espontáneo —dice García Calderón en el primer párrafo—, el anuncio de una hermosa epifanía. No me lo ha pedido el autor al confiarme la publicación de su libro: me obliga a escribirlo una simpatía imperiosa." A mediados de 1911 debieron llegar los primeros ejemplares a México y a otras partes de América; una lista escueta de la crítica que suscitó nos da idea de la grata acogida que tuvo el libro: Julio Torri (*Revista de Revistas*, México, 16 de julio), Rafael O. Galván (*Las Novedades*, Nueva York, 20 de julio), Carlos González Peña (*El Mundo Ilustrado*, México, 23 de julio), Daniel M. Arévalo, comentario a la crítica de Julio Torri (*La Justicia*, México, 1º de agosto), Gregorio Ponce de León (*Gil Blas*, México, 16 de agosto), Charles Leonard Moore (*The Dial*, Chicago, 16 de septiembre), Federico García Godoy (*La Cuna de América*, Santo Domingo, 17 de septiembre) y Federico Henríquez y Carvajal (*Ateneo*, Santo Domingo, octubre de 1911). Estas otras reseñas aparecieron en Francia el año siguiente: Ernest Mérimée (*Bulletin Hispanique*, Burdeos, enero-marzo de 1912) y Jean Pérès (*Bulletin de la Bibliothèque Américaine —Amérique Latine—*, París, 1912). Maestros europeos de reconocida fama, mayores que el joven autor en más de veinte años, como Arturo Farinelli (1867-1948) y Émile Boutroux (1845-1921), al recibir el libro le escribieron invitándolo a compartir a su lado las investigaciones y estudios que realizaban. Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) lo felicitó por los ensayos sobre Góngora y Diego de San Pedro; y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) leyó con atención esas mismas páginas,

ya enfermo de muerte, pues fueron las únicas que abrió y llevan marcas de su mano, como lo atestigua quien tuvo el ejemplar a la vista.

Desde la primera reseña de Julio Torri sobre las *Cuestiones estéticas* de Reyes, que di a conocer en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica (agosto de 1978, año VIII, núm. 92, p. 18), hasta hoy, los críticos de nuestras letras no han dejado de ocuparse de la obra ensayística del maestro mexicano. Vale señalar lo más granado que ha llegado a volumen: Medardo Vitier (*Del ensayo americano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 269-287 y 292-293); José Luis Martínez a partir de su exhaustivo y enjundioso trabajo sobre "La obra de Alfonso Reyes" (*Cuadernos Americanos,* México, enero-febrero de 1952, pp. 109-129), ha desenvuelto sus ideas sobre los ensayos de Reyes, clasificación y antologías; estableció primero un fino cedazo de diez apartados que luego aplicó al conjunto del material estudiado en *El ensayo mexicano moderno* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2 vols.). Ahí figura Reyes en el primer volumen, páginas 266-269, muy ampliadas en la segunda edición de 1971, que fue corregida y aumentada; mientras tanto acometió una *Antología de Alfonso Reyes,* selección y prólogo suyos (México, Secretaría de Educación Pública, 1965, 200 pp.), específicamente de ensayos, como que se trataba de un volumen de la serie "Pensamiento de América" (serie II, vol. 1). Las fechas del prólogo nos indican los retoques y amplificaciones a que fue sometido en esta versión el ensayo primitivo de *Cuadernos Americanos* (1951-1960).

Párrafo aparte merecen dos estudiosos de la obra de Reyes, que han dedicado especial atención a sus ensayos: Manuel Olguín comenzó comentando *Los siete sobre Deva* en 1944 (*Books Abroad,* Norman, Oklahoma, verano) y *La antigua retórica* (idem & ibidem, otoño) y concluyó con una obrita fundamental, *Alfonso Reyes, ensayista: vida y pensamiento* (México, Ediciones De Andrea, 1956, 232 pp.), donde parcela en cuatro grandes etapas la producción de Reyes dentro del género y apunta los temas más reiterados o persistentes en cada una. Obtuvo muchas reseñas de reconocimiento, pero el mejor, sin duda, fue el del propio Reyes, que escribió al leer el manuscrito: "Manuel Olguín es uno de los más completos conocedores y jueces de mi obra". James Willis Robb, crítico, antólogo y bibliógrafo de la obra de Reyes, tiene en su haber unas 38 entradas suyas en su *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes* (México, UNAM. 1974,

295 pp.) ; naturalmente que muchas de ellas figuran en su obra fundamental: *El estilo de Alfonso Reyes* (México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 270 pp. Segunda edición revisada y aumentada, 1978, 304 pp.) y en su antología reyística de *Prosa y verso* (Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1975, 206 pp.) o en sus *Estudios sobre Alfonso Reyes* (Bogotá, Ediciones El Dorado, 1976, 168 pp.). Ahora estamos armados de todas armas para emprender cualquier estudio sobre los ensayos de Reyes, en especial cuando el intento de Robb ha sido el de "estudiar las características más sobresalientes del estilo artístico de Alfonso Reyes, manifiestas en la totalidad de su obra literaria pero que se revelan más sorprendentemente —a nuestro juicio— en su prosa ensayística" (p. 7).

El contenido de este volumen abarca los de 1923 a 1959, el año del fallecimiento de Reyes. Son varias épocas de creación las que se agrupan; son muchos y ricos los estilos particulares que utiliza según el tema y la disposición del ánimo. Todos ellos muy representativos del espíritu múltiple que poseía, con la ventaja que por primera vez los tenemos agrupados en un solo mazo cronológico, labor que él mismo pretendió hacer, según los proyectos que tenemos a la mano, pero que a diario corregía o ampliaba por la propia fecundidad de su minerva. Nos atenemos a las fechas declaradas en los propios impresos y a los indicios bibliográficos o manuscritos que hemos podido obtener dentro y fuera de los textos, aun en los museos o en la calle, como en algún caso se verá. Comenzamos, pues, a describirlos en orden cronológico, agregando la crítica, la autocrítica, en fin, la bibliografía interna y externa de cada pieza. Es la primera:

Alfonso Reyes // *Los siete sobre Deva* // *Sueño de una tarde de agosto* // Ediciones Tezontle // [Sin fecha ni colofón; en p. 84 s. n., la última se lee únicamente "Gráfica Panamericana".]

Como toda obra de Reyes, *Los siete sobre Deva* tiene una historia particular; a nadie se le escapa que el título encierra un juego de palabras con *Los siete sobre Tebas,* de Esquilo, que Reyes no trata de ocultar, puesto que cita un fragmento del texto en traducción de don Fernando Segundo Brieva Salvatierra, el de la madrileña "Biblioteca Clásica" de Luis Navarro (Esquilo, *Teatro completo*), de fines del siglo XIX; lo curioso es que fue la única vez, al frente de *Los siete sobre Deva,* que usó esa traducción, quizá la que pudo haber a mano en Buenos Aires. Porque así como tenemos seguridad, por esa

nota preliminar de Reyes, de que esta pieza, "este sueño, [fue] comenzado [en Deva] por agosto de 1923", estamos seguros que fue concluida en la Argentina, o más concretamente en Buenos Aires, pues el penúltimo párrafo del texto acarrea una imagen que sólo ahí podía ocurrírsele:

> En el recodo de la ría [de Deva] se desfonda una barca, moribunda y anclada desde hace años, carcomida y oxidada toda, hecha fantasma de sí misma, abierta como una granada y con las costillas de hierro al aire: triste caballo fallecido, como esos que vemos en la pampa calcinarse al sol.

Hasta podríamos fechar este párrafo, gracias al propio *Diario* de Reyes, que llevó por esos años: "Buenos Aires, 16 de junio de 1929. He estado todo este tiempo trabajando en *Los siete sobre Deva.* Me divierto mucho con este libro" (Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 281). La paginita inicial se fecha por sí sola, al hablar en ella de que el sueño comenzado en agosto de 1923 sucedió "mucho antes del desastre español", de aquella terrible "riña entre hermanos" de 1936 a 1939. Por eso quiso Reyes, a su regreso a México, dar un anticipo de este libro a la revista *Romance,* hogar de los republicanos españoles refugiados. Ahí apareció "La escena y los Cuatro" con el solo título del libro (15 de enero de 1941, año I, núm. 20, pp. 1-2). Y aun es posible que esa página hubiera sido redactada al dar el libro a la imprenta en 1942, porque quiere establecer un contraste entre la Deva de los primeros años veinte y la de la Guerra Civil: "De aquí que mi Deva, la del fácil recuerdo —que he evocado ya en otro libro—, aparezca [en el libro] como lugar de esparcimiento y ocioso motivo de verano..." En *Las vísperas de España,* en efecto, transcurren las plácidas imágenes y evocaciones de "Deva, la del fácil recuerdo" (1923), donde fácil no tiene nada que ver con lo que se puede hacer sin mucho trabajo y hasta por docilidad, flaqueza o liviandad, como quiere el Diccionario, sino por lo contrario, con el poco esfuerzo de evocación, con anhelo tan concreto y tan precisa vehemencia, que no queda más que entregarse a la espera, a la cercanía, a la llegada del gozo apetecido constantemente. Perdón por la paráfrasis excitante: sólo he querido provocar la lectura (*Obras Completas,* II, pp. 177-179). El mismo Reyes, tan fiel historiador de sus escritos, dedicó un párrafo de sus memorias bibliográficas a estos veranos fértiles y queridos:

> Estas imágenes de la tierra vascongada inspiran varias de mis páginas en prosa y en verso, de 1921 en adelante, y andan en *Las vísperas de España,* en *Cortesía,* en la *Obra poética,* y esparcidas en las *Simpatías y diferencias,* sobre todo en la última serie (*Reloj de sol*). "Deva, la del fácil recuerdo" era mi cuartel general. Y todavía años más tarde le consagré esa divagación (¿ensayo, poema, anecdotario?) que llamé —acaso con un mal chiste— *Los siete sobre Deva* (1942), *pace* Esquilo ("Historia documental de mis libros", cap. XII, en *Universidad de México,* junio de 1957, vol. XI, núm. 10, p. 16).

Pues meramente nada tienen que ver estos ensayos de los años veinte de este siglo con el drama griego representado el año 468 antes del Cristo. Decía Reyes en la nota preliminar que a *Los siete sobre Deva* "hace unos siglos [los] hubieran llamado *Silva de varia lección,* y poco después, *Cajón de sastre*"; este último título rompió la curiosidad de la crítica anónima: "Cajón de sastre llama Alfonso Reyes a su nuevo libro *Los siete sobre Deva*" (*Noticias de México,* 20 de agosto de 1942; en inglés: "Cajón de sastre is what Alfonso Reyes calls his new book...", en *Mexico News,* 15 de septiembre). El resto de la crítica mexicana, española en México y suramericana vieron el libro como una novedad; podía ser, además, un "cuento de cuentos" y muchas cosas más, según el autor había previsto. Pero sigamos con la bibliografía que despierta: Pedro Gringoire (*Excélsior,* México, 23 de agosto), Roberto F. Giusti (*Nosotros,* Buenos Aires, agosto), Francisco Giner de los Ríos (*El Noticiero Bibliográfico,* México, septiembre), Ernestina de Champourcín (*Rueca,* invierno), G. Diego Fernández (*Rumbo,* México, mayo-junio de 1943), Ernestina de Champourcín (*Novedades,* México, 14 de noviembre) y Manuel Olguín (*Books Abroad,* Norman, Oklahoma, verano de 1944).

Años más tarde el cuentista y crítico Enrique Anderson Imbert llamó nuestra atención respecto a la naturaleza de *Los siete sobre Deva;* en un ensayo que ha tenido merecida divulgación, acerca de "*La mano del comandante Aranda,* de Alfonso Reyes", describe y clasifica la actividad cuentística de Reyes, de esta manera:

> Alfonso Reyes escribió cuentos directamente extraídos de la realidad exterior y de sus íntimas experiencias, pero ahora quiero ocuparme de aquellos otros que se apoderaron de una materia

> ajena. Voy a clasificarlos según los modos de usufructuar una herencia narrativa. *1)* Cuentos con duplicaciones interiores en los que un narrador encaja un cuento dentro de otro. En *Los siete sobre Deva* uno de los personajes cuenta, a su vez, el cuento "El sillón de sorpresas" (*Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores,* México, 1976, núm. 17, p. 50).

Sin negarle razón, antes bien agradeciendo su perspicaz observación del apartado número 1 de su clasificación, que por mucho tiempo nos hizo dudar si incluíamos este libro en el volumen previsto de creación narrativa, queremos oponer la referida opinión interrogativa de Reyes: "¿ensayo, poema, anecdotario?", que concede al ensayo el primer lugar de su propia dubitación y al cuento la exclusión absoluta. En ocasión anterior y meditando dentro de un cuento verdaderamente cuento como "La fea" (Río, mayo de 1935), que incluyó voluntariamente en dos de sus colecciones cuentísticas: *Verdad y mentira* (Madrid, Aguilar, 1950) y *Quince presencias* (México, Obregón, 1955), dice con sobrada autocrítica:

> Necesito cortar constantemente mi narración con desarrollos ideológicos. Yo sería un pésimo novelista. Mucho más que los hechos, me interesan las ideas a que ellos van sirviendo de símbolos o pretextos.

Y aun cuando Reyes dice ahí "novelista" en vez de "cuentista", el modo, el procedimiento que usa en *Los siete sobre Deva,* donde "corta constantemente la narración con desarrollos ideológicos... [porque] mucho más que los hechos [narrados], le interesan las ideas a que ellos van sirviendo de símbolos o pretextos", nos hace pensar que el protagonista autobiográfico de "La fea" era un buen autocrítico de sus narraciones. Tan es así, que Olguín, ducho en esta materia, consideraba que la "colección de ensayos filosóficos sobre temas de la existencia [de *El suicida*], algunos sugeridos por la vida misma [y] otros por las páginas de un autor favorito... anuncian los ejercicios más deleitosos y de mayor trascendencia de *Los siete sobre Deva*" (pp. 58 y 59). Casi coincide con Anderson Imbert, hasta con los mismos términos, aunque la conclusión es diversa. El resumen de Olguín demuestra que *Los siete sobre Deva* son diálogos filosóficos, aunque cuajados de anécdotas amenísimas:

> En una bucólica tarde de agosto, cuatro campesinos se han reunido a comer en un huerto de Deva. Por la vega aparecen tres figuras: Oceana, Epónimo y Américo, ideas personificadas que divagan libremente, por el puro placer de divagar, mientras los otros cuatro mastican. Esta quimera sirve al autor para hilvanar toda suerte de reflexiones sobre múltiples temas. La tendencia a la argumentación dialéctica, a la disquisición casuística, a la construcción del pequeño sistema que ya habíamos comprobado en *El suicida,* reaparece aquí, con una amable sonrisa de buen humor y picardía (pp. 96-97).

Por lo demás, James W. Robb ha reforzado el carácter filosófico del libro, "libro amorfo", "libro abierto sobre una perspectiva indefinida", como los *Motivos de Proteo,* de Rodó, que tanto fascinaron la mente de Reyes, sin dejar de aceptar que los apólogos y diálogos filosóficos están montados en argumentos y anécdotas narrativos, que hasta admiten títulos de apariencia cuentística, pero al fin y a pesar de las relaciones de temas y personajes, establece las ideas fundamentales, veintiún temas que se entrelazan como en el *Decamerón* de Boccaccio, con una forma literaria muy peculiar de Reyes, que Robb titula "ensayo-divagación" (pp. 209-222). Todos estos testimonios nos han hecho preferir *Los siete sobre Deva* como el arranque ensayístico de este volumen.

No debo dejar sin anotar ciertos autores y piezas literarias y filosóficas que algo más que erudición significan en el texto que nos ocupa; antes que rompa el diálogo entre los protagonistas alegóricos, se citan dos versos de Darío, sin mencionarlo. La cita se hizo de memoria, como Reyes acostumbraba citar a Darío, pero así como la usó calzaba cabalmente con su prosa. Empero deben corregirse en el texto, por afán de limpieza y exactitud: "En Deva acontece algo: hay siete sobre Deva. / *El órgano de Amor riega sus sones. /* Cantan. Oíd: 'La vida es dulce y seria' " (*Cantos de Vida y Esperanza.* Madrid, 1905, XI, vers. 3-4). En el capitulillo de "El sillón de sorpresas", Américo dice: "No recuerdo lo de León Hebreo: él propone simetrías y correspondencias, partiendo en cruz el cuerpo humano. Las manos, con los pies; la boca y el sexo, ¡qué sé yo!"; este pasaje remite a otro de *Andrenio: perfiles del hombre,* caps. "La jornada del hombre" (México, septiembre de 1957) y "Cuerpo y alma" (idem & ibidem), según mis notas al tomo XX de las *Obras Completas,* pp. 417 y 447 *n.,* donde se remite a otros volúmenes

de las *Obras:* VI, pp. 216 *n.* y 247, y VIII, p. 389. Por otro lado, puedo dar noticia de que Reyes tenía en gran estima su ejemplar personal de *La traduzion del indio de los tres Diálogos de Amor de Leon Hebreo, hecha del Italiano en Español por Garcilaso Inga de la Vega, natural de la gran Ciudad del Cuzco, cabeça de los Reynos y Provincias del Piru...* Madrid, Pedro Madrigal, M. D. X. C. 8°, 24 + 10 hs. s. f. + 313 hs. y 31 de tabla y erratas (Descripción bibliográfica del propio Reyes en "Ejemplares estimables de la Biblioteca Alfonsina", II, en *Biblioteca Alfonsina,* México, abril de 1959, núm. 4, p. 5).

Otras dos referencias están ligadas a la obra y vida de Reyes: en acápite "Las naciones crepusculares", Oceana se refiere al "Justo parangón del caso que encontramos ya en Mateo Rosas de Oquendo, poetastro del siglo XVI que vagabundea por América, y que ya nos cuenta del peninsular que llega a las Indias con una mano adelante y otra atrás, dándose humos de gran señor y contando que el pirata inglés lo ha despojado en la travesía"; Reyes conocía a fondo la vida y manuscritos de Rosas de Oquendo, como queda demostrado en su erudito trabajo "Sobre Mateo Rosas de Oquendo, poeta del siglo XVI", publicado en la *Revista de Filología Española,* Madrid, 1917, IV, pp. 341-370, y después incluido en la primera serie de sus *Capítulos de literatura española* (ahora en las *Obras Completas,* VI, pp. 25-53 y 127 *n.*). Responde a continuación, ahí mismo, Epónimo: "Yo sé de otro. Lo nombro para desagravio de Baroja, con quien tantos agravios tengo. Es su *Elizabide el vagabundo,* el que no pudo enriquecerse por tener un alma muy dulce, el que nadie quería en su tierra porque era un bueno para nada, el que un día encontró consuelo en los ojos mansos de una mujer"; Reyes conservaba en su Biblioteca Alfonsina, en la ciudad de México, y hoy ya lejana, *hélas!,* contra sus deseos, el raro impreso de Baroja, pequeño, como de 15 × 8 cm., edición muy popular, que ahora me es imposible describir ni con ayuda de los bibliógrafos ni de los especialistas, v. gr. Carmen Iglesias, *El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales* (México, Robredo, 1963) y Carlos Orlando Nallim, *El problema de la novela en Pío Baroja* (Idem, Ateneo, 1964), que registran el contenido de los 8 volúmenes de las *Obras Completas* (1946-1952) y de otros títulos aparecidos hasta el año 1956. En descargo quiero citar un fragmento de Reyes, de noviembre de 1956, en que vuelve con persistencia a este relato barojiano:

> Quiero decir que América fue, prácticamente, zona muerta dentro del campo visual de Baroja, y creo con toda lealtad que no llegó a sentir simpatía por este nuestro Nuevo Mundo. / Y acaso a esto debemos una de sus páginas más conmovedoras, aquella precisamente en que América no cuenta, o sólo cuenta como valor negativo: la historia, en suma, del vascongado que no consiguió "hacer América" y que volvió a España tan pobre como de allá había salido, "con una mano adelante y otra atrás". Yo releo el cuento de *Elizabide el vagabundo* con singular deleite: ¡lo más vasco del vasco! Temblorosa música de acordeón, chorro de sidra centelleante, un cuento alojado en una lágrima. Este "hombre humilde y errante" —tanto como Baroja, a quien complacía llamarse así—, este "Elizabide el vagabundo", me parece que nos descubre ciertas intimidades, ciertos rincones sensibles en el alma de este escritor no muy dado a las efusiones. Él se salvará por esta lágrima, como el caballero del tonelito en la leyenda medieval (*Las burlas veras.* Segundo ciento. México, Tezontle, 1959, núm. 147, p. 100).

Ancorajes, el segundo libro de ensayos de este volumen, fue escrito entre 1928 y 1948; hay, pues, 20 años de labor en estas páginas que Reyes ordenó cronológicamente entre su periplo suramericano y su regreso a México. No le puso fecha ni lugar a las piezas reunidas, sino que relegó estos datos al "Índice general" y añadió una "Nota bibliográfica" sobre dos de los ensayos que se habían impreso antes independientemente, aclarando que "El resto [del volumen se publicó con anterioridad], en diversos periódicos y revistas. Hay varias páginas inéditas". Ancorajes, que no registran los lexicones, vale tanto como "anclajes" o "fondeaderos", lugares marinos o lacustres donde se toca fondo con el ancla o áncora. La intención metafórica está llena de sentido. Algunos de los ensayos más profundos de Reyes se juntan en este libro:

Alfonso Reyes // *Ancorajes* // [El Cerro de la Silla, de Monterrey, dibujado por el autor] // Tezontle // México // [134 páginas.]

El colofón dice: "Este libro se acabó de imprimir en México, D. F., el día 15 de marzo de 1951, en los talleres linotipográficos de la Editorial Jakez, Filipinas 801, Col. Portales. De él se tiraron 1 000 ejemplares y en su composición se utilizaron tipos Bodoni 12:14, 10:12 y 8:10. Fué encuadernado en Encuadernación Casillas, Artes 48. La edición estuvo al cuidado de Julián Calvo".

El primer ensayo de *Ancorajes* es "La Caída" (así con mayúscula

escribió la C del título el autor); lo redactó en la estancia La Pascuala (Tandil, Argentina, 1928); pero por el *Diario* podemos agregar algunas precisiones: entre enero y febrero de 1928, Reyes estuvo viajando entre Tandil y Buenos Aires, descanso creador y trabajo diplomático. A 24 de enero escribe: "Buenos Aires otra vez. En los diez días de Tandil escribí cosas del ex llamado libro *Antena*, 'La Caída', 'Motivos de la Conducta', 'Italia: Castilla'. Y descansé" (*Diario*, edición citada, p. 210). El 20 de octubre apunta: "He puesto para copia 'La Caída' (Cartas sin permiso)" *idem & ibidem*, p. 224). En 16 de noviembre anota: "Envié 'La Caída' (Cartas sin permiso) a *Contemporáneos* de México" (p. 230), donde efectivamente se publicó (enero de 1929, vol. III, núm. 8, pp. 8-12) sin el subtítulo que a Reyes se le había ocurrido de "Cartas sin permiso", por lo que me imagino, inventó otro, más ligado con el texto, al editarlo por su cuenta como pieza independiente: *La Caída. Exégesis en marfil.* Río de Janeiro, Villas Boas, 31 de abril de 1933, 14 pp. La edición fue de 300 ejemplares.

Como siempre, las reseñas críticas no se hicieron esperar, tomando en cuenta la lentitud postal de la época: la primera fue la de su recién ganado amigo Héctor Pérez Martínez, que le dedicó uno de sus "Acuses de recibo", en *El Libro y el Pueblo* (México, septiembre de 1933, vol. XI, núm. 9, p. 347); al final del año, Antonio Acevedo Escobedo, en su artículo sobre los "Libros de escritores en 1933", dedicado exclusivamente a obras de Reyes, también se refirió a *La Caída* (*Revista de Revistas*, México, 31 de diciembre de 1933); no podía faltar el comentario de Cecilia Meirelles en su "Chrónica da semana" (*A Nação*, Río de Janeiro, 28 de enero de 1934); ni el de Juan Marín ("Sanín") en su "Panorama literario" (*El Magallanes*, Santiago de Chile, 24 de febrero); ni el de Guillermo de Torre, atento a la obra de Reyes desde 1920, que escribió un artículo sobre *La Caída* y *Si el hombre puede artificiosamente volar*, de Antonio de Fuente la Peña, edición y prólogo de Alfonso Reyes (*Diablo Mundo*, Madrid, 16 de junio de 1934).

Caso especial es el del ensayo de Luis Leal sobre *La Caída*, de pareja extensión que el propio ensayo de Reyes (*El Rehilete*, México, febrero de 1962, núm. 4, pp. 5-8; reproducido luego con una preciosa ilustración de Elvira Gascón en el *Boletín Capilla Alfonsina*, *idem*, enero-marzo de 1970, núm. 15, pp. 22-25), inteligente y comedido acercamiento crítico, que no necesita ponderación: "La

originalidad de la idea de Reyes consiste en la interpretación de un símbolo teológico en términos de la física; al mismo tiempo, prevé la posibilidad de interpretar los descubrimientos de la física en términos teológicos."

El texto de Reyes comienza de una manera normal, casi periodística, a no ser por un intencionado artículo determinado, que eleva de inmediato a lo misterioso: "En el Museo Arqueológico de Madrid encontré una vez *el* precioso objeto"; cualquiera otro que no fuera Reyes hubiera escrito *un*. Con este solo dato en la memoria, visité el 29 de septiembre de 1980 el Museo Arqueológico, en Serrano 13, ocasión inolvidable, entre otras cosas porque ha sido la única vez que mis actuales obligaciones me han permitido en materia de asistencia a bibliotecas, archivos o museos. Compré a la entrada el catálogo de las *Nuevas instalaciones de artes suntuarias de los siglos xvii, xviii y xix* (Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972), en cuya p. 15 s. n. se ofrece una lámina del "Marfil español [de] La Caída de los Ángeles. Fines del siglo XVII". La reproducción no es muy aceptable, por lo que de inmediato quise ver el objeto y mandarlo a fotografiar de nuevo, intención difícil de lograr porque, como suele suceder, la sala que alojaba el marfil está en reparación. Supliqué, moví influencias mostrando credenciales, y al fin pude ver la pieza en cuestión, realmente admirable, inolvidable. Debo copiar la página del catálogo que se refiere a la sala 1, primer sector, vitrina 11, porque allí se especifica que hay dos tallas similares en la vitrina, pero una de ellas, la más completa y montada en metales fue la que Reyes memorizó, amén de los detalles históricos y artísticos que enriquecerán nuestro conocimiento del germen de *La Caída*:

> En la vitrina 11 se representan algunos ejemplares del siglo XVII... A esta modalidad de talla de figuras diminutas corresponden los dos grupos formados por un conglomerado de figuras enlazadas. Las dos representan el mismo asunto: la "caída y expulsión de los ángeles malos". En el centro, el Arcángel San Miguel y sobre él, un coro de ángeles buenos. El otro ejemplar que se presenta es más completo, está enmarcado con una guarnición de latón dorado y filigrana de plata de arte barroco. En la parte superior figura la Santísima Trinidad y en la inferior, en diminuta escena, Adán y Eva expulsados del Paraíso. Estas composiciones de pequeñas figuras debieron tener en su tiempo mucha aceptación por el asombro que causaba la

> habilidad y destreza del artista... Uno de ellos, Raimundo [Capuz], llegó a ser nombrado escultor de Cámara en el año 1724. En el Diccionario histórico de Cean se menciona a un Fray Francisco Capuz (1665-1727), dominico valenciano que "se distinguió en hacer pequeñas figuras de marfil, trabajando historias imperceptibles del tamaño de un hueso de cereza, que merecieron la admiración y el aplauso"... Al crear el Rey Carlos III la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, al tiempo que se establecieron talleres de otras materias, como fueron los de bronces y piedras duras, se estableció otro para la talla del marfil. Llevó la dirección de éste el artista italiano Andrea Pozzi, ayudado por un oficial también italiano, Antonio Giorgio Giorgeti. Ambos figuran al frente de la nómina del personal que empezó a trabajar en 1764. Las obras creadas en este taller fueron destinadas a decorar los Sitios Reales (p. 16 s. n.).

Se me ocurre una composición de lugar, como quieren los ejercicios de la Compañía; llegado Reyes a Madrid a fines de 1914, pronto hizo buenas relaciones con los miembros del Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Menéndez Pidal, y llegó por varios años a trabajar en él. Ubicado el Centro en los bajos o sótano de la Biblioteca Nacional, en Recoletos 20, para dirigirse a su hogar (General Torrijos o General Pardiñas, Barrio de Salamanca) por economía de esfuerzo, atravesaría por dentro el edificio que alberga también el Museo Arqueológico, para salir por la calle de Serrano. Muchas veces al pasar, vería la primera sala y sus vitrinas. De ahí la persistencia de la memoria fijada en el objeto artístico. De ahí dos palabras, de alguna rareza, que figuran en el segundo párrafo de su texto: "como la joya en su *escriño*", en sentido figurado "estuche para guardar joyas"; y "de la *eboraria* de los Sitios Reales", que sólo podríamos derivar del latín, *ĕbur*, *ĕburŏris*, y darle la equivalencia de "marfilería". Pero nuestro empeño no es léxico, sino explicar el mecanismo psicológico que lo hizo recordar, 10, 12, 15 años después ("Fue menester que pasaran años y yo cambiara de ciudad y, un poco, de vida") la joya de marfil; no se trata de un ensayo estético, pues fácil hubiera sido para Reyes remontarse al Crucifijo de don Fernando I y doña Sancha, marfil del año 1063, procedente de San Isidoro de León, que trae historiado el mismo motivo de la caída de los ángeles, y que puede admirarse en la sala 32 del propio Museo Arqueológico. Como en *Los siete sobre Deva* el argumento,

el tema, la anécdota es lo de menos, pero de ahí brota. Lo importante es el reino de las ideas forjadas por Reyes a partir del objeto.

Para decirlo de una buena vez, "La Caída" de Alfonso Reyes es una interpretación del mundo; ya lo sospechaba Luis Leal en el párrafo suyo antes citado. Y otro de Reyes, que Leal cita enseguida, nos da la clave de la preocupación de Reyes en ese sentido: "Y me pregunté, sin atreverme todavía a contestarme, sobre el sentido teológico de la Ley de Newton y sobre la depuración del dogma que pueden significar las fórmulas de Einstein." En efecto, desde 1922, por lo menos anda el nombre de Einstein en las letras de Reyes. En 1923 el sabio visitó España y Reyes escribió entonces su "Einstein en Madrid", lleno de curiosidad por sus primeras teorías sobre la velocidad de la luz (*Los dos caminos*, 1923). No mucho después, en Buenos Aires, en 31 de enero de 1929, se lee en su *Diario* esta interesantísima anotación:

> Aparece en 6 páginas de apretadas fórmulas, en Berlín, la nueva tesis de Einstein, resultado de 10 años de trabajo, *De la teoría del campo uniforme*, donde reduce ¡al fin! la mecánica a la electrodinámica y sustituye la teoría de la gravitación o acción a distancia por una especie de emanación dinámica de cada cuerpo: cada cuerpo crea su espacio. Esto, al menos, infiero de los vagos telegramas de la prensa, apoyándome en el lenguaje que me dio Bertrand Russell *(The ABC of Relativity)*, para entender a Einstein. Un profesor de la Academia de Ciencias Prusianas dice que el folleto es "una nuez difícil de romper" (p. 253).

Una ampliación de estas líneas la constituye el "Einstein desde lejos" (*Contemporáneos*, México, noviembre-diciembre de 1930, vol. VIII, núms. 30-31, pp. 258-259), que pasó luego al *Tren de ondas* (Río de Janeiro, 1932) y después a las *Obras Completas*, VIII, pp. 414-416. Quiero decir que algo de Einstein pasó de manera poética por "La Caída" y que Leal tenía razón al concluir así su ensayo sobre el ensayo:

> El poeta, en fin, ha sabido ver, en una simple figura de marfil, a través del mito tradicional, si no un microcosmos, en el cual se reflejan, por un lado, la estructura de lo infinitesimal, el átomo, y por el otro, la del infinito, el universo; al mismo tiempo, ha sabido dar expresión a su idea en forma artística,

> haciendo uso de imágenes y metáforas llenas de sugerencias. Partiendo de un punto fijo, ha logrado dar expresión a la idea de la eterna caída, la caída de la materia, del hombre, del espíritu: la caída simbolizada en el mito de Luzbel.

Lo que no percibió Leal es que dos ensayos más de *Ancorajes* están penetrados de la misma doctrina de "La Caída". Uno de ellos se titula "La Catástrofe" (y entendemos que la C también debía ser mayúscula; *Espiga*, México, septiembre de 1944, año I, núm. 1, p. 1) y viene a ser como la conclusión esperada, a pesar de que su forma literaria es la de un verdadero poema en prosa:

> Hay un derrumbe cósmico en marcha constante hacia nosotros. Tardará milenios en llegar, o tardará sólo unos segundos. Pero el corazón, siempre profético, adivina que el tiempo, el espacio y la causa son endebles, y que una amenaza, llena de explosiones de astros, está suspendida, zumbando, sobre nuestras cabezas.

La otra pieza es la "Palinodia del polvo" (*Romance*, México, 1º de junio de 1940, año I, núm. 9, pp. 1-2), que va más allá del yo mayestático del "polvo somos", sino que todo es polvo, el universo es polvo. Después de la Caída y de la Catástrofe, el Polvo viene a ser el Rey de la Creación, "último estado de la materia... microscopía de las cosas, camino de la nada; aniquilamiento sin gloria; desmoronamiento de inercias, 'entropía'; venganza y venganza del polvo, lo más bajo del mundo". Todo esto ha nacido de un simple objeto bello y misterioso, que llega a representar el universo, como el *aleph* de Borges, tan inolvidable como su propio *zahir*, o el grabado de Rembrandt en la mente de Hazlitt, *divinae particula aurae*.

Entre "La Caída" y "La Catástrofe" (Los Naranjos, Argentina, 1937), Reyes incluyó en *Ancorajes*, diez piezas breves escritas en Río de Janeiro: "Compás poético" (noviembre de 1930; *Sur*, Buenos Aires, verano de 1931, año I, núm. 1, pp. 64-73) y "Fragmentos de arte poética" (1934), serie muy unitaria de impresiones y reflexiones sobre la poesía y su ejercicio. Otro ancoraje o anclaje de su espíritu en que celebra los versos de amigos cercanos y queridos: *La rosa de los vientos* (1930) de Juana de Ibarbourou; los veinte años de *Poesía* (1929) de Enrique González Martínez; el *Ro-*

mance del gaucho perdido, del uruguayo Ángel Aller; *Trópico* (1930) de Eugenio Florit; y el *Panegírico de Nuestra Señora del Luján*, de Ricardo Molinari. Reseñas muy líricas pero llenas de nombres y referencias muy eruditas, aquí Góngora, allá Mallarmé, por ejemplo, cuando refiere la anécdota de Mallarmé y Degas, que poco después volvió a contar en "Jacob o idea de la poesía" (1933) de *La experiencia literaria* (*Obras Completas*, XIV, p. 103).

Los cinco "Fragmentos de arte poética" llevan mucha carga autobiográfica y autocrítica y lo que puede ser teoría se relaciona con *Al yunque*, segunda parte ensayística del voluminoso *Deslinde*. Mención especial merece la presencia de Goethe, singularmente en el fragmento "Longevidad", que Reyes viene estudiando desde sus *Cuestiones estéticas* (1911) y que en la década de los cuarenta produce varios ensayos, entre ellos aquel de la "Longevidad de Goethe" (*Las Españas*, México, 29 de octubre de 1949, año V, núm. 13, p. 1), hasta llegar al sintético y maduro breviario de la *Trayectoria de Goethe* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954). Esta segunda etapa de estudios goethianos se inicia en los años treinta, con "Rumbo a Goethe", contribución de Reyes a la revista *Sur* de Buenos Aires, que conmemoró el primer centenario de la muerte del Genio (verano de 1932). El "Compás poético" se publicó en la misma revista un año antes (verano de 1931), en su primera entrega. De los "Fragmentos" sólo conocemos la publicación del último: "Los buitres y los ojos", septiembre de 1934 (*Fábula*, México, núm. 9, pp. 164-165).

La "Palinodia del polvo" (México, 1940), último eslabón de la cadena catastrófica iniciada en "La Caída", es famosa también por su historia personal. Comienza retomando el primer epígrafe de *Visión de Anáhuac* (Madrid, 1915), sobre "la región más transparente del aire" y discurre quejosamente por el desastre lacustre y ecológico del Valle de México, sorpresa para el recién llegado que dejó un cielo purísimo y lo encuentra empañado y amarillo por el polvo circundante y arrollador. El poder del polvo es el de una deidad vengadora. "El polvo es el alfa y el omega. ¿Y si fuera el verdadero dios?", reitera como amargo estribillo. Como en otras ocasiones, parte Reyes de un pasaje de su vida o de su obra y va calentando la imaginación hasta elevar a teoría sensible la desagradable experiencia cotidiana. Hay referencias a Atila, Stevenson, Ruskin, Zenón, Goethe, Fermat, Charles Henry, Santo Tomás, Leibniz, Einstein, Fa-

raday, Heráclito, Demócrito, Góngora y Carlos Pellicer, pero todas integradas al tono *de profundis*, de responso heroico y sobrecogedor, sin que aparezca ni se trasluzca el aviso de la Escritura: *pulvis es et in pulverem reverteris* (Génesis, 3, 19). Con razón, José Luis Martínez incluye esta pieza entre las mejores de Reyes en su antología de *El ensayo mexicano moderno* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958, I, pp. 269-273) y Jorge Ruedas de la Serna ha intentado una "Nueva palinodia del polvo" (*Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento dominical de *El Nacional*, México, 28 de enero de 1973, VI época, núm. 209, p. 2), en que partiendo de Reyes y transitando por el Padre Vieira, Plotino, Alfonso el Sabio, Milton, Huidobro, la marquesa Calderón de la Barca y Gutiérrez Nájera, logra dar otra vuelta de tuerca a la famosa y lúgubre utopía del Maestro.

"Meditación sobre Mallarmé" (México, 1942) nos lleva otra vez a las primeras *Cuestiones estéticas*, donde figura el ensayo "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé" (1909), que ahora Reyes quiere retocar en sus "tintes patéticos". Recuérdese que nunca dejó de la mano al Sr. de la rue de Rome, estableciendo en los países de su residencia un verdadero "Culto a Mallarmé", como se titulan dos contribuciones suyas en *Sur* de Buenos Aires (julio de 1934 y noviembre de 1936), sin contar su primer *Mallarmé entre nosotros* (Buenos Aires, Destiempo, 1938), en que reúne sus traducciones en *La Pluma* (Madrid, 1920), la crónica de los cinco minutos de silencio en el Jardín Botánico de Madrid en honor de Mallarmé y la "Noticia de traductores" (*Revista de Occidente*, 1923 y 1932, respectivamente). Ya en México, en los años cincuenta, reeditó el *Mallarmé entre nosotros* (Tezontle, 1955) y redactó nuevos ensayos, como los publicados en la revista *Estaciones* (1956). Por otra parte, esta "meditación" de Reyes acoge ciertos vocablos y giros, aunque puramente metafóricos, que proceden de los ensayos examinados antes: caída, derrumbe, catástrofe, como que se le han quedado prendidos en la pluma.

"Breve visita a los infiernos" (noviembre de 1944), publicada en la *Revista de Guatemala*, año I, núm. 1, pp. 13-16, es una pieza bien característica de Reyes, que está en la cuerda floja del cuento y del ensayo. Por lo pronto es un cuento que le contaron, que se desarrolla en el México revolucionario de 1915, y que él aprovecha para hacer reflexiones personales y hasta para introducir (entre paréntesis) una

nota sobre Mallarmé, Cocteau, Valle-Inclán y Baudelaire, a propósito de los paraísos artificiales. "La filosofía agonal" (marzo de 1945; publicada en *La Nueva Democracia*, Nueva York, 1945, año XXVI, núm. 5, pp. 6 y sigs.), es un ensayo de perenne actualidad, que concluye "con amargura, que los hombres y las naciones se verán obligados a vivir como en una constante alerta, en una guardia armada..." y con un verso de Rubén Darío, que da por sabido del lector (*Cantos de Vida y Esperanza*, "Los Cisnes", I, 26). "Metafísica de la máscara" (abril de 1945; publicada en *La Nueva Democracia*, Nueva York, 1945, XXXVI, 4, pp. 8-10) nos pone de manifiesto un aspecto no estudiado de Reyes, el de crítico de arte. El buen coleccionista que fue y el gran amigo de sus pintores amigos no podía ser insensible a la obra de arte. Con seguridad y hondura escribe Reyes aquí sobre el arte prehispánico, pero sin poder evitarlo —pues una de sus virtudes era la de relacionar las cosas del mundo— se refiere al mismo tiempo a Picasso y de Picasso a los muros de Cnosos y a los cartones de Goya. Podemos estar de acuerdo o no con Reyes en su teoría de la máscara y de las máscaras mexicanas, en particular, pero no dejaríamos de reparar en el último párrafo, que viene a coincidir con la idea de "La Caída" que le ronda la mente desde 1928:

> ¿Hasta dónde caló el mascarero indígena, en esta vertiginosa caída rumbo al centro del universo? Detengámonos: Mallarmé temía precipitarse con sus dos alas desplumadas, "por miedo de caer durante toda la eternidad". ¿No es esto lo que aconteció a Satanás, Señor de la Caída?

"Con la clase ociosa" (mayo de 1945) no es más que una recensión bibliográfica de la *Teoría de la clase ociosa* de Thorstein Bunde Veblen (1857-1929), publicada originalmente en inglés en 1934 y traducida por Vicente Herrero para el Fondo de Cultura Económica diez años después; pero, por supuesto, por más que se trate de un clásico de la sociología, Reyes siempre tiene algo personal que decir. Hasta pudiera afirmarse que la *Teoría* de Veblen no le sirve más que de guión para sus propias reflexiones. La Teología cristiana, la Grecia prehistórica y clásica y su Mitología, la Novela Picaresca española, las opiniones de "nuestros exquisitos abuelos" sobre el deporte y hasta las suyas propias sobre el evadir el trabajo ("Tan-

tos trabajos que se da la gente por no trabajar", que tantas veces le oímos), forman una fina trama en que Veblen queda atrapado y enriquecido. Se publicó en *Letras de México*, 1º de julio de 1945.

"La casta del can" (junio de 1945) anda también entre el cuento y el ensayo, apólogo más bien como señalamos alguna vez al "Vendedor de felicidad" (1943). El comienzo parece no más la historia del can samoyedo-siberiano y su descendencia, que Reyes ha conocido durante su vida diplomática en Buenos Aires, y viene a desenvolverse como un alegato contra las "estupideces racistas" del momento, que remata con cuatro pareados de su minerva, con cierto sabor de fábula escolar. "El camino de la moral" (junio de 1945) es una reseña de la "límpida versión de [Agustín] Millares Carlo" del *De Officiis* de Cicerón (El Colegio de México, 1945), edición que cuidó como sabe el poeta Francisco Giner de los Ríos, con prólogo del filósofo Juan David García Bacca, sobre "la transición de las ideas morales en lo que va de Grecia a Roma", que Reyes encomia. Y prolonga, pues lo que se le ocurre de inmediato, dice, es hacer un "contraste entre la política y la moral" en la Antigüedad hasta la llegada del Cristianismo. Brevísima historia de las ideas y los hechos, en que no falta, por elegancia, la sobreentendida cita gongorina ("Polifemo", oct. 61, vers. 3-4). Ambas se publicaron en *Letras de México*, 1º de junio de 1945. "Increpación en la muerte de Valéry" (julio de 1945) es, como el título indica, una pieza fúnebre, arrebatada, maldiciente del mundo en que le tocó morir al poeta, execración del tiempo en que vivió los últimos años. Apoyado en mitos, símbolos e imágenes de todas las culturas, Reyes logra una muy singular oración, nada oratoria, sino cargada de indignado lirismo.

"Por mayo era, por mayo..." (5 de mayo de 1946) fue leído por su autor en la inauguración de la IV Exposición de la Flor, en el Bosque de Chapultepec de la ciudad de México (*Novedades*, México, 6 de mayo de 1946) y a poco impreso en edición de 200 ejemplares, con ilustraciones de Ángel Zárraga (México, Editorial Cvltvra, 1946, 8 hojas s. n.). Discurso de encargo, de los que Reyes sabía salir airoso gracias a su prodigiosa memoria y a las felices mixturas de obras propias y ajenas, de recuerdos personales y la ocasión presente. Aparte del epígrafe de Francisco de Rioja, el primer autor que concurre en esta evocación de flores poéticas es su amado Mallarmé con *l'absente de tous bouquets* del prólogo al *Traité du verbe* (1886) de René Ghil; aunque Reyes pudo conocer la versión podada y más

accesible del mismo texto en *Pages* (1891) o *Vers et Prose* (1893) o *Divagations* (1896). La cita de Díaz Mirón procede del "Sursum" dedicado a Justo Sierra (1884) y la frase retocada del *Fausto* ya la había utilizado en la "Palinodia del polvo", de este mismo libro. Igualmente, el pensamiento de Keats (*A thing of beauty is a joy for ever*) aquí aparece anónimo ("*Es un goce eterno*, ha dicho otro poeta"), pero remite a las últimas líneas de la *Visión de Anáhuac*: "No renunciaremos —oh Keats— a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces" (*Obras Completas*, II, p. 34). Las observaciones de Reyes sobre la predilección mexicana por las flores datan de su "Silueta del indio Jesús", cuento de 1910; pero el recuerdo de la frase de El Nigromante (Ignacio Ramírez) se apoya en el tercer epígrafe de la *Visión de Anáhuac*: "La flor, madre de la sonrisa." El último párrafo de la primera parte ofrece recuerdos del Jardín Botánico de Río, en cuyo rincón mexicano el diplomático instaló una reproducción de Xochipilli, deidad florida. La segunda parte lleva como epígrafe el esperado verso de Fray Luis. Y a partir de Aristóteles, pasa ahora del jardín al campo y del campo a la agricultura y la ganadería y de ésta a su historia totémica y religiosa. Tampoco falta el llamado ecológico, del que Reyes fue precursor en nuestra cultura, recordando al sabio de *Point Counter Point* (1928), de Aldous Huxley, porque "en tiempos como el presente, cuando el caballo de Atila destruye la yerba que pisotean sus cascos [...] hay que preparar las trojes para el hambre universal que viene después de las guerras". La imagen del caballo de Atila y la yerba destruida es recurrente en la obra de Reyes (véase *Obras Completas*, XX, pp. 112-113, y agréguese la forma paradigmática de la *Ifigenia cruel*, *idem*, X, 333, vers. 1-2).

"*Quijote* en mano" (1947) se presentó Reyes al IV centenario del nacimiento de Cervantes con este discurso que no sabemos dónde fue pronunciado ni publicado por primera vez. "Hay varias páginas inéditas" en *Ancorajes*, dice Reyes en la "Noticia bibliográfica" del volumen; quizá se trate de éstas entre otras. Tomó parte en la serie de conferencias que organizó la Academia Mexicana correspondiente de la Española con motivo del centenario cervantino; en esta ocasión contribuyó Reyes con "De un autor censurado en el *Quijote* (Antonio de Torquemada)", ensayo que se publicó en *Cuadernos Americanos*, entrega de noviembre-diciembre de 1947 (año VI, vol. 36, núm. 36, pp. 189-224), con cuyos "plomos" o lingotes hizo

una especie de tirada aparte (Editorial Cvltvra, T. G., S. A., 1948, 79 pp.). Una bibliografía registra otra pieza en la efeméride del IV centenario: "Dos alusiones al *Quijote*", en *La Nación* de Buenos Aires, 19 de octubre de 1947, acaso páginas desglosadas del "*Quijote* en mano". Reyes no era un cervantista profesional, pero sabía su Cervantes, o lo era "con permiso de los cervantistas", como dijo su amigo Azorín; pero en este punto hay que dejar la palabra al doctor Manuel Alcalá, que nos brindó su discurso académico sobre *El cervantismo de Alfonso Reyes* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1964), en que puntualizó todo lo concerniente a Cervantes en la obra de Reyes hasta el lindero del IV centenario.

"Transacciones con Teodoro Malio" (México, 1942-1948) consta de seis piezas: *1)* "Cómo vino y cómo se fue" (México, 1942), que viene a ser como prologuito o presentación del personaje, no se publicó, al parecer, en periódico alguno, lo contrario de cuatro de las cinco siguientes; *2)* "El espejo de Husserl" (septiembre de 1942) apareció en *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre de 1942 (año I, vol. 6, núm. 6, pp. 110-113); *3)* "El hotel de Groethuysen" no lo hemos visto publicado anteriormente, pero vale declarar ciertas líneas que se enlazan con "La Caída": "¡Y he aquí que soy... una ciega piedra que cae de acuerdo con una escala de pesantez!"; *4)* "Las dos *emes*" (agosto de 1944) aparecieron en *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre de 1944 (año III, vol. 13, núm. 6, pp. 209-217) y son las de Marcial y Mallarmé, cuyos epigramas se comparan y aparean; *5)* "Un sueño de Teodoro Malio" (agosto de 1944), "fue estrictamente auténtico. Madrugada del 31 de julio de 1941", dice Reyes en nota al pie; se publicó en la *Revista Nacional de Cultura*, de Caracas, mayo-junio de 1945 (año VII, núm. 50, pp. 13-16), y *6)* "El pecado de la virtud" (enero de 1948) vio la luz en el *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 10 de agosto de 1948; el artículo de Juan Cuatrecasas, que se cita en el texto, efectivamente "reciente" a la fecha de redacción, es de *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre de 1947 (año VI, vol. 42, núm. 6, pp. 87-115). Teodoro Malio, desde "los restos del incendio" (1910) de *El plano oblicuo* (Madrid, 1920), era un *alter ego* de Reyes, y sus "transacciones" con él deben considerarse como apólogos.

Hemos dedicado quizá desproporcionada atención a *Ancorajes* porque de los libros que componen este volumen lo consideramos el más significativo de la producción ensayística del Reyes de la madu-

rez. Acabado de imprimir el 15 de marzo de 1951, José Luis Martínez fue el primero en destacar su importancia en "La vida literaria en México: la cosecha más reciente de Alfonso Reyes", en *Voz*, 26 de abril, pp. 50-51. Poco después lo haría anónimamente Martín Luis Guzmán en "Geografía de un escritor: *Ancorajes*", en *Tiempo*, 8 de junio, y Pedro Gringoire, "Revista de libros: *Ancorajes...*", en *Excélsior*, 17 de junio. En el extranjero lo comentó Agapito Rey, "Alfonso Reyes: *Ancorajes*", en *Books Abroad*, Norman Oklahoma, otoño del mismo año (vol. 25, núm. 4, pp. 352-353) y quizá Emir Rodríguez Monegal u otro comentarista de *Marcha*, de Montevideo, 19 de julio de 1952 (año XIV, núm. 631).

ALFONSO REYES / SIRTES / [1932-1944] / LA ATLÁNTIDA CASTIGADA. UN PASEO / POR LA PREHISTORIA. EL ENIGMA DE / SEGISMUNDO. ALGO DE SEMÁNTICA. SO- / BRE EL SISTEMA HISTÓRICO DE TOYNBEE. / [*El Cerro de la Silla, grabado de un dibujo del propio Reyes*] / TEZONTLE / MÉXICO / [Primera edición, 1949], 215 pp. incluyendo el colofón, que dice: "Este libro sale a luz el 17 de mayo de 1949, día en que su autor cumple sesenta años. Fue impreso en los talleres de Gráfica Panamericana, en la ciudad de México, con tipos Goudy 12:16, 10:12 y 8:10. La edición consta de 2 000 ejemplares y estuvo al cuidado de *Antonio Alatorre* y *Joaquín Díez-Canedo.*"

Por la descripción de la portada sabemos de antemano que el libro contiene cinco ensayos extensos, más unas "Notas a Toynbee" (junio, 1948), que ya se salen de la cronología declarada en la portada, por lo que juzgamos que debieron ser agregadas a última hora. *1)* "La Atlántida castigada" está fechada al pie: "Río de Janeiro, 1932." Se divide en VII partes, de las cuales las primeras V se publicaron en la revista *Todo*, de México: I, "La nereida en fuga", 13 de septiembre de 1945; II, "En Platón", 29 de noviembre; y III, IV y V, 12 de diciembre del mismo año. Adviértase que aunque esta pieza está fechada en 1932, la información bibliográfica incluye obras de 1934, 1936 y 1940, lo que quiere decir que Reyes siguió leyendo sobre el tema y adicionando en notas su ensayo. En su *Diario* de trabajo da la noticia de su publicación completa; en la entrada de 24 de julio de 1946 escribe Reyes: "Preparo para *Universidad*, de Monterrey, una copia de *La Atlántida Castigada*" (vol. 10, fol. 1), donde en efecto aparece en el propio 1946, núm. 6, pp. 9-23; *2)* "Un paseo

por la prehistoria" (México, 1942-1943), la pieza más extensa y celebrada de este volumen; no hay persona que la haya leído que no la recuerde por lo sintética, enjundiosa y sustantiva. Se publicó originalmente en dos entregas de la revista de la Facultad de su nombre, *Filosofía y Letras*; las dos atestiguadas por el *Diario* de Reyes, 18 de julio de 1943, que dice: "Para acabar la copia de *Un paseo por la prehistoria*" (vol. 9, fol. 71) y el 15 de octubre: "Dejo la mitad corregida de *Un paseo por la prehistoria* para la revista *Filosofía y Letras*" (vol. 9, fol. 81), en la que efectivamente aparece: julio-septiembre de 1943 (tomo VI, núm. 11, pp. 127-152) y octubre-diciembre del mismo año (tomo VI, núm. 12, pp. 325-344). *Thesis*, Nueva Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, la ha reimpreso en su totalidad, julio de 1979 (año I, núm. 2, pp. 5-25), en homenaje al XX aniversario de la muerte de Reyes.

3) "El enigma de Segismundo" (México, marzo de 1944), tema favorito de Reyes desde su paso por el Centro de Estudios Históricos de Madrid, cuando publicó "Un tema de *La vida es sueño*. El hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo" en la *Revista de Filología Española*, 1917 (año IV, núm. 1, pp. 1-25, y núm. 3, pp. 237-276); y siguió con él durante sus misiones diplomáticas en París, Buenos Aires, Río de Janeiro y en su definitiva residencia en México, como puede verse por los cinco apéndices que agregó a la reproducción en volumen, segunda serie de los *Capítulos de literatura española* (El Colegio de México, 1945) o en este apunte de su *Diario* de Buenos Aires, 27 de junio de 1928: "Mi conferencia en la Universidad sobre *El hombre y la Naturaleza en el monólogo de Segismundo* con muy buen público y buen éxito" (*edición citada*, p. 219). "El enigma de Segismundo", según Reyes, "aprovecha y completa notas publicadas en mi Correo Literario *Monterrey*, Río de Janeiro, núms. 11 [pp. 5-8] y 13 [p. 6], septiembre de 1934 y junio de 1936", que allí se titularon "Cuaderno de apuntes: El soliloquio de Segismundo"; vueltos a redactar estos apuntes en marzo de 1944, fueron puestos al día por lo menos en nota al pie, por ejemplo la primera: Julián Marías, *El tema del hombre* (Madrid, 1943, 400 pp., 4º mayor) "a través de la filosofía universal... —comenta Reyes— y conste que sólo ha tomado en cuenta a los autores de la *filosofía oficial*, y no a los humanistas, a los escritores o libres ensayistas de sesgo filosófico, y mucho menos a los literatos y poetas". Que nos sea permitido por esta vez en cuanto a los poetas se refiere,

el presentar una fuente del monólogo de Segismundo que se escapó a Reyes, y que él gustosamente hubiera incorporado si se le hubiera comunicado a tiempo; se trata de una poesía del portugués hispanizado Gregorio Silvestre (1520-1569), que conocí por don Antonio Rodríguez-Moñino, quien preparaba la bibliografía del poeta, y aún conservo copiada de su mano. Debió memorizarla él en la edición más reciente, aunque no más accesible (*Poesías*. Selección, prólogo y notas de Antonio Marín Ocete. Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1938; 308 pp.):

¡Qué niebla, qué confusión,
en qué Babilonia estoy... !
Si he de ser... si fui... si soy...
si tengo seso o razón
o manera
¿Soy acaso o soy quimera?
¿Soy cosa fantaseada... ?
o... ¿soy un ser que no es nada?
¿o fuera más si no fuera?
Yo pregunto
si soy vivo o si difunto...

El propio Reyes, como para no ser infiel a su preocupación de tantos años, después de haber citado numerosas veces el monólogo en sus ensayos, escribió en verso una "Variante a Segismundo" (1947), que apareció por primera vez en su *Obra poética* (1952), en la sección "Jornada en sonetos" (*Obras Completas*, X, p. 431):

¿Qué le pasa a Boscán, qué le acontece
cuando descubre la melancolía
y dice, como aquel que está en sus trece,
"Tristeza, yo soy tuyo, tú eres mía"?

Yo he visto al sabio que se desvanece
y equivoca sus máximas un día,
y a un astrónomo vi que se perece
comprando estrellas en la joyería.

¿Qué será lo que pasa cuando pasa
que es una eternidad cada minuto
y el fuego hiela y aun la nieve abrasa?

Cherchez la femme como el francés astuto;
que una cósmica Eva igual nos tasa
al hombre como al ave, al pez y al bruto.

4) "Algo de semántica" (México, julio de 1944) procede de tres conferencias pronunciadas por Reyes entre 1942 y 1944 sobre "problemas semánticos": *1)* Lectura en P.E.N. Club de México, 6 de agosto de 1942, que con el título de "Escolio sobre el *problema semántico*" pasó como parágrafo 3 *bis* en el capítulo VII de *El Deslinde* (1944), ahora en las *Obras Completas* (XV, pp. 215-222); *2)* "Discurso por la lengua", conferencia en la Escuela Normal Superior de México, 17 de agosto de 1943, con la aclaración de que se aprovechan los fols. 218-221 de *El Deslinde*, o sea el parágrafo 3 *bis*. ms. entonces en prensa, tal como se publica en la revista *Nueva Era*, de Quito, el año siguiente (vol. XIII, pp. 64-74), y *3)* Conferencia para los Maestros Foráneos de Enseñanza Secundaria, Escuela Superior del Magisterio, 11 de agosto de 1944, con el título en el programa de "Últimos ensanches en el campo de la Semántica" o algo equivalente, por el cual título Reyes protesta modestamente en el primer párrafo. Si se pensara que Reyes utilizó demasiado un mismo texto en tan corto tiempo, se puede ofrecer la disculpa de que los oyentes eran todos de diversos niveles y ámbitos y los lectores también a más de lejanos por lo que *El Deslinde*, terminado de imprimir el 7 de junio de 1944, difícilmente podía competir con la *Nueva Era* en Quito; ni la *Nueva Era* de Quito habría llegado a manos de unos modestos profesores de Secundaria en la Provincia. Y queda otra disculpa acaso más humana: Reyes sufrió el primer infarto al miocardio el 4 de marzo de 1944 y es explicable que quisiera evitarse la tarea de una conferencia enteramente original y utilizara en parte redacciones anteriores. En un artículo póstumo titulado "Cuando creí morir" dice a este respecto: "Durante mi obligado aislamiento, pude trabajar con moderación. Revisé pruebas de algunas publicaciones en marcha y, sobre todo, del *Deslinde*. . ."; sin embargo, según su *Diario*, ya el 1º de agosto, diez días antes de la tercera conferencia, tenía "recibida copia de *Algo de Semántica*" (vol. 9, fol. 109), lo que quiere decir que si esta copia en limpio rindió después 34 páginas impresas y el "Escolio" o párrafo 3 *bis*, ocupa de ellas 9 solamente, Reyes tuvo que redactar 25 nuevas para los maestros foráneos, en plena convalecencia. Esto se llamaba antes: ¡Hacer de tripas corazón!

5) "Sobre el sistema histórico de Toynbee" (agosto de 1948), no es la primera vez que escribía Reyes. No lo menciona durante la estadía en España y Suramérica, pero a la llegada a México en 1939 comienza a citarlo en sus artículos de índole política y en especial en *El Deslinde*, donde utiliza el sistema de Toynbee en la segunda parte: "Primera tríada teórica: historia, ciencia de lo real y literatura" (*Obras Completas*, XV, pp. 77-281), además de referencias aisladas en toda la obra. Cita mayormente *A Study of History* (1934-1954), todavía en vías de publicación, y, en alguna ocasión, la Introducción al volumen *Greek Civilization and Character*. La manera de aprovecharlo es también muy peculiar de Reyes; lo explica él mismo en el parágrafo 7 de la segunda parte de *El Deslinde*:

> Utilizaré el esquema de Toynbee. Mezclaré sus ejemplos con los míos, con las mías sus explicaciones; lo completaré en algunos aspectos. Ya lo sigo, ya me alejo de él gradualmente, ya lo rechazo y aun lo abandono. Su fin no coincide con el mío. Él estudia relaciones generales sin calificarlas; yo estudio servicios o funciones ancilares, movimientos e intenciones del pensamiento teórico, contaminaciones de fronteras y deslindes de esencias. Él va a dilucidar la historia; aquí se intenta dilucidar la literatura. Allá, sin advertirlo, se pasa del pensar al producto del pensar y se llega, finalmente, a una torsión cuantitativa de las cualidades. Aquí se procura evitarlo.

Ya hemos visto, pues, las "simpatías y diferencias" con Toynbee, y las veremos más aún en "Sobre el sistema histórico" y las "Notas"; pero es muy indicativo el aprecio íntimo que le tenía, que en el "Sueño de Teodoro Malio" de agosto de 1944 (*Ancorajes*), del mismo año que *El Deslinde*, sin mencionar su nombre, hace un resumen muy apretado del cuadro de civilizaciones de Toynbee:

> —Y en el orden de las anchas evoluciones históricas ¡qué vasto horizonte! Los filósofos de la historia cuentan hasta veintiún civilizaciones que hayan hecho fortuna (por cierto, cuatro americanas, de las cuales tres corresponden a México); cinco civilizaciones detenidas a medio camino; cuatro civilizaciones abortadas. Civilizaciones vivas en la actualidad, ¡sólo diez! Y otras, en desintegración y agonía...

Como era de esperarse, los comentarios a *Sirtes* fueron pocos y distanciados, por la hondura y diversidad de las materias que trata; un comentarista vulgar no podía dominarlas. Lo mejor era juntar dos o tres libros de Reyes y hacer una nota conjunta, sin comprometerse demasiado: José María González de Mendoza, "Tres libros de Alfonso Reyes... *Sirtes...*", en *Cuadernos Americanos*, julio-agosto de 1950 (año IX, vol. 52, núm. 4, pp. 272-277); Víctor Adib, "Nuevo libro de Alfonso Reyes", en *México en el Arte*, 1949, núm. 8, pp. 375-376; John E. Englekirk, "Alfonso Reyes: *Sirtes*", en *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, primavera de 1952 (vol. 26, núm. 2, p. 187); y Gilberto González y Contreras, "Tres libros de Alfonso Reyes... *Sirtes...*", en *Universidad de México*, 15 de diciembre de 1952.

ALFONSO REYES / AL YUNQUE / (1944-1958) / [*Grabado de El Cerro de la Silla, dibujo de Reyes*] / TEZONTLE / MÉXICO / [Primera edición, 1960], 177 pp. con el colofón, que dice: "Este libro se acabó de imprimir el día 15 de marzo de 1960 en los talleres de Daniel Boldó, Impresor, Calzada de Tlalpan 1035, México 13, D. F. En su composición se emplearon tipos Baskerville. La edición estuvo al cuidado de Hugo Aranda Pamplona. Diseño tipográfico: A. A. M. Stols."

El volumen fue preparado íntegramente por Reyes, aunque apareció póstumo; por eso el *copyright* está a favor de Manuela Mota de Reyes, su viuda y heredera. Va precedido el volumen por una lacónica "Noticia bibliográfica", redactada por el propio Reyes, que veremos de ampliar en lo posible: *1)* "Carta a mi doble" (septiembre de 1957), circuló a través de la cadena ALA (American Literary Agency, de Nueva York); *2)* "Del conocimiento poético" (enero de 1944), Reyes no da referencia bibliográfica y tampoco hemos podido encontrarla; *3)* "La literatura y las otras artes" (febrero de 1975) se publicó en la revista *Humanidades*, de Mérida, Venezuela, 1959; *4)* "Lo oral y lo escrito" (1946) se divulgó también por ALA y en el *Correo de los Intelectuales*, México, 1952, año I, núm. 6; *5)* "¡Oh, las palabras!..." (1946), igualmente por ALA; la nota al pie del final se refiere al *Deslinde* (*Obras Completas*, XV, pp. 215-222); a *Los trabajos y los días* (*idem*, IX, pp. 267-269 y 301-303) y a "Algo de Semástica" de *Sirtes* (en el presente vol XXI, 214-234); *6)* "Arma virumque. El creador literario y su creación" (1947) se publicó

en la revista *Mito*, de Bogotá, 1956; *7)* "Etapas de la creación" (1947) apareció en *Kátharsis*, de Monterrey, Nuevo León, agosto-septiembre de 1956, núms. 12-13, pp. 2-8, con facsímil de la firma de Reyes al fin; esta revista gozó de la simpatía de Reyes, quizá por ser sus paisanos los jóvenes poetas que la fundaron; *8)* "Génesis de la crítica" (1948), en *Cuadernos Americanos*, julio-octubre de 1958 (año XVII, vol. doble, núm. 100, pp. 225-241); *9)* "La 'Ciencia de la Literatura' " (1948) circuló también por la cadena ALA; *10)* "Charla elemental sobre la preceptiva" (1948); en la "Noticia bibliográfica", dice Reyes que "El 10 es inédito", hasta la aparición en el libro; *11)* "Las tres unidades dramáticas" (1949) se divulgaron también por ALA; *12)* "La poesía desde afuera" (1952) se publicó —dice Reyes— en *Vida Universitaria* (Monterrey), *El Comercio* (Lima), y el "Papel Literario" de *El Nacional* (Caracas); *13)* "Los antiguos manuscritos" (1957), divulgados igualmente por ALA; *14)* "Los copistas medievales" (1957), lo mismo.

15) "Discurso Académico sobre el lenguaje. Toma de posesión como Director de la Academia Mexicana de la Lengua" (México, 17 de mayo de 1957); la fecha fue elegida por Reyes o por sus amigos académicos, pues es la de su 68 cumpleaños. Reyes hizo una edición mimeográfica privada, quizá para el uso de escritores y periodistas amigos. Conozco la portadilla de un ejemplar y la dedicatoria ms. que puso en ella; se describen y copian a continuación: Discurso /del / Dr. Alfonso Reyes / en su toma de posesión como Director / de la Academia Mexicana / de la Lengua. / México, 17 de mayo de 1957. / Y en ms.: "Alfredo Cardona Peña, predilección / de mi amistad y mi estimación literaria / ("admiración" suena a hojalata): Aquí / va el discurso. Aproveche (*no lo transcri- / ba íntegro ni lo dé a nadie*: es propiedad / de la Academia), aproveche lo que quiera / y devuélvamelo. ¿Palabras mías sobre / el acto? Me sentí anonadado de emoción, al / punto de salirme de mí mismo (esto, en griego, / se dice *entusiasmo*) y olvidarme de que yo / estaba presente. / Su *Alfonso Reyes*." Sin embargo, lo publicó primero *Cuadernos Americanos*, julio-agosto de 1957 (año XVI, núm. 4, pp. 39-49), con el título de "Los nuevos caminos de la lingüística"; después aparece en las *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Española* (México, Editorial Jus, 1958, tomo XVI, pp. 82-90), con el título diferente de "El lenguaje". A la muerte de Reyes, por iniciativa del coordinador del Seminario de Problemas

Científicos y Filosóficos, de la UNAM, doctor Eli de Gortari, se reimprimió como homenaje en la Segunda Serie de Suplementos del Seminario (México, Universidad Nacional de México, núm. 21, 1960, 10 pp.), con el título que Reyes le dio en *Cuadernos Americanos* y salvando las erratas que él señaló en su ejemplar de esta revista. En el texto, Reyes se refiere a *La significación del lenguaje*, opúsculo de Yen Rem Chao, publicado el año anterior a su discurso, como quien está al día en los asuntos que encaraba (Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, UNAM, 1956). También aprovechó un pasaje de "Hermes o de la comunicación humana", ensayo de *La experiencia literaria* (*Obras Completas*, XIV, pp. 30-31) y, sin indicarlo, la anécdota de Díaz Mirón y Darío Herrera, que figura en el mismo ensayo (*idem* & *ibidem*, 45). Vale apuntar una reseña de Carlos Monsiváis, "Alfonso Reyes: *Los nuevos caminos de la lingüística*" en la revista *Universidad de México*, oct. de 1960 (vol. XV, núm. 2, pp. 30-31).

16) "Cuestión de gustos" (1958), y *17)* "Reflexiones sobre el drama" (1944-1958), parte de ellas, circularon también en periódicos y revistas del Continente por intervención de la cadena ALA. Aunque la "Noticia bibliográfica" dice que "parte del 12 y del 17 circularon antes a través de la American Literary Agency de Nueva York", no es creíble que el 12, apenas dos páginas y piquito, pudiera publicarse parcialmente; todo lo contrario ocurre con las "Reflexiones sobre el drama", 52 páginas bien nutridas en la edición original de *Al yunque*, que bien pudieron ser publicadas en parte. Pero, en fin, este no es el problema principal de las "Reflexiones", el ensayo más extenso y ambicioso del libro, sino el de su redacción o redacciones. El texto aparece fechado al final en 1944, año en que ve la luz *El Deslinde*, el famoso volumen de "prolegómenos a la teoría literaria"; las "Reflexiones", pues, son parte de la esperada Teoría Literaria y así lo declara Reyes en dos párrafos de introducción, fechados en 1958: "Se me quedaron por ahí ciertas páginas sobre las funciones literarias: drama, novela y poesía. He podido *sacar en claro* las que se refieren al drama." Este "sacar en claro" significa una nueva redacción de las "ciertas páginas" de 1944, liberadas del "léxico fijo [que] quitaba alegría a mi trabajo y hasta ahuyentaba a algunos lectores, no dispuestos a perder tiempo en la traducción de mis fórmulas". Este prurito de aligerar el texto o de darle alegría hizo que Reyes, prácticamente, descuartizara su Teoría Literaria o la hiciera de más

fácil acceso, como lo hace en este libro con los ensayos referidos a la poesía o como lo dice ex profeso en la "Carta a mi Doble", del principio, con entereza envidiable: "Romperemos, pues, en adelante, el arreglo sistemático de esos capítulos inéditos [de la Teoría Literaria]; les extraeremos la sustancia, y la esparciremos por ahí en breves ensayos más fáciles de escribir, más cómodos de leer, y ojalá no por eso menos sustanciosos." *Al yunque* es, no cabe duda, la "casi ofrecida" y "tan ambiciosa teoría literaria" que Reyes prefirió trasladar, a última hora, a su peculiar modo de ensayista.

Al yunque termina con dos "Apéndices": I) "Del drama y de la epopeya" (13 de noviembre de 1958), publicado en *Vida Universitaria* (Monterrey), *El Comercio* (Lima) y el "Papel Literario" de *El Nacional* (Caracas), entre 1958 y 1959, dice la "Noticia bibliográfica". No es más que una "digresión" o "apéndice" de las "Reflexiones sobre el drama"; II) "Nuestra lengua" se imprimió como folleto independiente por la Secretaría de Educación Pública de México en 1959, como "texto destinado a las escuelas de segunda enseñanza", y después en mi *Antología de Alfonso Reyes* (México, Promexa, editores, 1979, pp. 220-232). "Aprovecha —dice Reyes— algunas páginas de mi ensayo 'Reflexiones elementales sobre la lengua' [20 de noviembre de 1952] (*Marginalia*, 2a. serie)", de 1954, lo que nos hace rectificar la cronología fijada en esa *Antología* por la que ahora nos parece más congruente: 1952-1958, ya que pudo utilizar aquel ensayo de 1952 e incluir "Nuestra lengua" en *Al yunque*, cuya fecha límite es 1958. Al publicarla en folleto la Secretaría de Educación Pública agradeció a Reyes su patriótica contribución a la enseñanza nacional.

ALFONSO REYES / A CAMPO TRAVIESA / [1952-1959] / TRAZOS DE JEAN-PIERRE MARCILLAC / [*El Cerro de la Silla, dibujo de Reyes*] / MÉXICO / EL CERRO DE LA SILLA / 1960 / 112 pp. incluyendo el colofón, que dice: "Este libro se acabó de imprimir en 25 de febrero de 1960, en los talleres gráficos de IMPRESIONES MODERNAS, S. A., en la calle de Sevilla, 702 (Col. Portales), México, D. F. con tipos Century de 8, 10 y 12 puntos. La edición consta de 800 ejemplares." En la p. 4 s. n., se aclara que es la "Primera edición de 800 ejemplares / *Copyright* Manuela M. de Reyes, México, 1960 / Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico* / Lo distribuye el Fondo de Cultura Económica / (Av. Universidad, 975, México 12, D. F.)".

Contiene ocho piezas redactadas entre 1952 y 1959: *1)* "Hrotsvitha" (1952), con una nota final al pie en que consigna su primera publicación (*Humanismo*, México, agosto de 1952) y los proyectos que tenía Reyes respecto a este escrito. Es de notarse que hasta el momento de juntar el volumen para la imprenta seguía la bibliografía del tema publicada en México, Buenos Aires y Barcelona (1957-1959) ; *2)* "Fábula de los lectores reales" (marzo de 1953) se divulgó por la cadena periodística "Informaciones de México"; *3)* "Sergas de la reina platónica" (2 de julio de 1953) se publicaron en *México en la Cultura*, Suplemento literario de *Novedades*, México, 8 de julio de 1953; *4)* "La vestimenta romántica de la historia" (junio de 1954), fue una conferencia leída en el Instituto Francés de la América Latina (México, 11 de junio de 1954) y la Biblioteca Universitaria de Nuevo León (Monterrey, 26 de abril de 1957), y publicada en el almanaque *Previsión y Seguridad*, Monterrey, 1958, según la nota final al pie.

5) "Hablemos de caballos" (octubre de 1957), circuló por la cadena periodística American Literary Agency, de Nueva York. Tema favorito en la obra de Reyes, en prosa y verso; recordemos brevemente algunos pasajes autobiográficos como los de *Árbol de pólvora* en "Mientras leía el otro" (1927), añoranzas del diplomático en tierra que se siente jinete desde la infancia: "Y si yo no soy jinete es porque se me quedó el caballo en mi tierra. Pero yo iba a la escuela primaria a caballo..." (México, 1953, p. 41); el poema "Los caballos" (Río de Janeiro, 13 de diciembre de 1934): "¡Cuántos caballos en mi infancia!" (*Obras Completas*, X, pp. 153-157); en "Frestón" de *El cazador* (Madrid, 1921) compara la lista de libros del cap. VI del *Quijote* con la caballería llegada a la Nueva España, que Bernal Díaz enumera (*idem*, III, 157); ya en México mezcla los recuerdos con la erudición equina en "Hay caballos y caballos" (octubre de 1955), publicado en *Las burlas veras*, 1er. ciento (México, Tezontle, 1957, pp. 170-172). Dediqué una larga nota al caballo morcillo de Hernán Cortés en el cap. 9 de *Andrenio*, "El hombre y el animal" (1946) que puede servir de ilustración a esta pieza (*Obras Completas*, XX, pp. 453-454). Reyes se basa aquí en Bernal Díaz, para la enumeración de caballos de la conquista de la Nueva España, y en la obra de R. B. Cunninghame-Graham (1852-1936), *The Horses of the Conquest* (Londres, 1930), sobre la alimentación que dieron los indios al caballo de Cortés, su muerte y deificación posterior. Re-

yes debió leer la versión original inglesa, pues en "A vuelta de correo" (Río de Janeiro, 30 de mayo de 1932) ya cita la obra (*Obras Completas*, VIII, p. 444), que sólo fue traducida al español en 1946. Es posible que el interés de Reyes por el caballo de Cortés proceda de "La conquista de México en tablas de González" (*Obras Completas*, VIII, pp. 325-339), que tan acuciosamente estudió; véase la tabla 18 de la "Entrada de Cortés en México por la Calzada de San Antonio Abad", en la que el conquistador viene caballero sobre el tordillo, pieza que Reyes vio en el Museo Arqueológico de Madrid, hoy en el Museo de América de la Villa.

6) "Moctezuma y la *Eneida* mexicana" (noviembre de 1957), como otras piezas de esta época, se divulgó también por la cadena ALA, de Nueva York; pero Reyes cedía la primicia a *México en la Cultura*, Suplemento literario de *Novedades*, de México, donde recordamos haberla leído. El cuarteto que se cita en el texto es del propio Reyes y procede de su poema "La hora de Anáhuac" (México, julio de 1912); se incluyó por primera vez en *Huellas* (México, 1922, p. 46) con fecha de "México y Madrid, 1909-1915" (*Obras Completas*, X, p. 63, vers. 46-52); *7)* "Un enigma de la *Lozana andaluza*" (agosto de 1958) fue redactado especialmente para el *Homenaje a Dámaso Alonso*, que proyectaba para 1959, donde, en efecto apareció (Madrid, Editorial Gredos, 1963, tomo III, pp. 151-154), y *8)* "Alejandro de Humboldt (1769-1859)" (6 de mayo de 1959) fue escrito especialmente para la conmemoración oficial del I Centenario de la muerte de Humboldt, organizada por la Secretaría de Educación Pública en el Palacio de Bellas Artes. El libro fue comentado por Alfonso Rangel Guerra, "De historia, de libros e ideas", en *Vida Universitaria*, Monterrey, 22 de abril de 1960 (vol. X, núm. 474, p. 3).

No nos queda más que agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México el tiempo concedido para la organización de este volumen y la redacción de su estudio preliminar, igualmente el estímulo recibido con el Premio Internacional Alfonso Reyes 1980, que nos compromete a seguir adelante con las *Obras Completas* del Mexicano Universal.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Instituto de Investigaciones
Filológicas, UNAM, 1981.

I

LOS SIETE SOBRE DEVA
[1923-1929]

Este sueño, comenzado por agosto de 1923, que hace unos siglos hubieran llamado "Silva de varia lección", y poco después, "Cajón de sastre", aconteció mucho antes del desastre español. De aquí que mi Deva, la del fácil recuerdo —que he evocado ya en otro libro—, aparezca como lugar de esparcimiento y ocioso motivo de verano. Así quisiera yo salvarla, cobijándola en mis fantasías. Pero hoy por hoy sólo podría nombrarla entre los alaridos del coro trágico, que llora la riña de los hermanos:

Miserable cosa sería que una tan antigua ciudad fuese precipitada en el Orco. Que por permisión de los dioses se viese esclava, hecha presa de las armas enemigas, afrentosamente asolada por el acecho, y vuelta en cenizas inertes. Que las mujeres ¡ay de mí!, jóvenes y ancianas fuésemos llevadas por fuerza de las crenchas de nuestros cabellos a modo de yeguas, y desgarradas nuestras túnicas... ¡Herida que los pasó de parte a parte! ¡Ahora sí que son de una sangre! (ESQUILO, *Los Siete sobre Tebas*, trad. de Fernando Segundo Brieva Salvatierra.)

El Prólogo:

—¡Música, Maestro!

LA ESCENA Y LOS CUATRO

LA RÍA de Deva hace un recodo y baña por dos costados un huerto. El huerto se tiende, en triángulo, por las faldas de Bustiñaga. Hay un árbol generoso como un paraguas de familia, árbol de tribus bajo el cual se ampara una mesa. A la mesa, con boina y en mangas de camisa, hay tres hombres. Entre ellos, una mujer, vestida de negro,

impone tregua. Todos consumen en paz una larga merienda-cena, que empieza con el sol de la tarde y acabará bajo la serenidad del cielo nocturno. Los hombres, para consagrarse a comer, han colgado las chaquetas de cualquier rama. En aquellas costas, comer es una labor profunda y seria, es una faena de agricultura. Undula la bandera del viento y a todos baña igual verano. Tibieza de Dios baja sobre Deva.

Recios, testuces de toro, gigantes con dulce voz de niños, claros ojos atravesados de mar y pequeñas bocas voraces. Van al sermón de buena gana y dejan de pensar sin esfuerzo. Naufraga el alma en una ternura de sidra y de acordeón. ¡Temblor de luz y flautazo de gozo cuando, en el San Roque del pueblo, saca por la calle su borrachera jovial, su borrachera sin riña y sin pasión, el hombre chirene! Tales, en arcilla sin fango y en caricia de una sola vez, los hizo el alfarero del mundo. Tibieza de Dios, tibieza de Dios baja sobre Deva.

¿Qué hay detrás del cuerpo, entre los elementales de estos cántabros a la rumia? Todos ellos sólo transparentan hechos sin moraleja, trasuntos de objetos casi inmóviles; colinas de manzanares, pastos húmedos y nublados cielos. Las olas rebotan contra los frontones de escolleras. Entre las casitas, gente descalza y de ojos verdes. Mujeres de sensualidad bíblica, con aquella hermosura arcaica que les comunica el cargar los fardos sobre la cabeza. Mujeres de olor a sardina, casi desnudas, remiendan redes, sentadas en el suelo mismo de la calle. Un coso ibérico, donde los atletas de doble ancho levantan, crujiendo, enormes piedras; donde los carneros machos compiten a topes, hasta estrellarse los cráneos y saltarse los sesos. Bailes en corro los domingos. La cruz de ceniza en las frentes. Pasa el cura, flaco y pelotari unas veces, y otras pantagruélico a lo divino. El portal gótico de la iglesia tiene unas arrugas de arcos y unas enumeraciones laboriosas de figuritas, en todo iguales a las monótonas sílabas que el Maestro Gonzalo de Berceo iba contando con los dedos. Tal es el universo que vive detrás de estas frentes sin ceño.

El más sabio, el más viejo de los cuatro, dice de pronto, señalando el bigotudo pescado que ofrece en la bandeja sus piezas mecánicas de plata y sus rosetones frescos de sangre:

—Es cabra roja. De altura. Pescada en aguas ondarresas. Hoy, a las cuatro de la mañana.

Y todos aprecian en silencio la información precisa, la etimología del bocado por engullir, como si —al revés de nuestros pecados— el

conocer sólo fuera un primer tanteo, una aproximación hacia el misterio del digerir.

El más joven es mucho más joven que cualquiera, con una mocedad secular, desplegada sobre el tiempo en combustión lenta y cristalina. Su desperdicio es nulo en el instante, en el día, en el año y hasta en el siglo: no de otro modo se consume el diamante. Arde, sí, pero en una trayectoria tendida sobre los milenarios. Por eso no habla ¿cómo hablaría? Vive como si contemplara, y no ha llegado a conclusiones. Juventud impregnada de tiempo, quietud sin ninguna rigidez, estatuaria dulce. Dondequiera que ponga los ojos, sus ojos reflejan sólo el mar. A veces, sonríe: es que pugna en él por insinuarse algún primer despunte de color, de olor, de sabor o de palpitación, en especie de cosquilleo. Canta, eso sí, canta en los coros, en los pasacalles, canta al latido del tamboril y al grito del chistu, canta bajo el magnetismo de la luna; y canta entonces con toda la voz humana, desde las 84 vibraciones por segundo del bajo varonil, hasta las 870 de la soprano. Es dorado y encarnado, y repleto sin rotundez. Es casto y frutal, en síntesis de lo húmedo y de lo enjuto. No encuentro cómo describirlo. El viejo era el acontecimiento nimio y constante: la cabra roja pescada en tal sitio al amanecer. El joven es la posibilidad expectante.

El de la edad intermedia, flaco y marfilino, tenso a lo San Ignacio, vendría entonces a ser la acción y la mística militante. Se hizo rico vendiendo boinas, cosa tan humilde que sólo alcanza a dar cómputos apreciables merced a la reiteración estadística; idea primaria incorporada en la rueda de los hábitos, que llega a ser base de todo un modo de ser social. La mancha de boinas es toda una zona étnica, es todo un estrato histórico; capa, en metáfora de geología; variación característica, en metáfora de biología. El de la edad intermedia sólo interesa como cifra, pero la cifra también lo abarca todo; también la cantidad alcanza elocuencias de calidad; también la materia —si mucho se la apura— suelta poco a poco un halo de alma. Se empieza por boinas, por virtudes de paciencia y de métodos; se sigue para ejercicios espirituales (no estamos lejos de Loyola). ¡Quién sabe! Se acaba en resplandor de santo. El capitán religioso del Cantábrico llegó a movilizar ejércitos de voluntades, deslizando ataques de filosas dagas por entre la carne compacta de la teología tradicional, haciendo temblar los concilios con las controversias sobre el determinismo, el albedrío y la gracia divina que acude al quite en este toreo a lo sa-

grado ¡y empezó haciéndose machacar los huesos, porque una pierna le quedaba algo corta y el cojear le afeaba!

¿La mujer? La mujer es ídolo ibérico cuando está inmóvil, y diosa natural en cuanto suelta el movimiento del cuerpo. La dignidad y la voluptuosidad se enlazan en ella con virtudes de mitología. Diosa marina, diosa agrícola, diosa de las redes y los pastos; los ojos de buey, como Hera; los brazos, de levantar cosechas; las caderas y el regazo repoblarían otra vez el mundo. Si danza, seduce a las estrellas. Hace la catálisis entre los hombres simbólicos que, sin el concurso de ella, no saben juntarse ni saben qué hacer de sí mismos. Obra sólo por aparición y presencia y queda encinta con la mirada. Es lo mejor de mi poema.

Ahora, los tres

Vienen, por la vega adentro, tres figuras de paseantes: Oceana, Epónimo y Américo: las Indias y Europa, y el mar cambiante que las junta y separa. Estas figuras son ideas; es decir, que piensan, mientras los otros cuatro mastican. Arriba, la mente; abajo, en el fondo, las entrañas, el molino de la dentadura, la alimentación, faena agrícola. Piensen a sabor, que los otros cuatro, masticando, mantienen el motor del mundo. En las pausas de los cuatro que comen, los otros tres dejan de pensar. Los cuatro y los tres son siete: los Siete sobre Deva. Los siete elementos indispensables, según aseguran los físicos, para todo suceso puro. Suceso puro: encuentro y saludo entre dos electrones: tres elementos de espacio para cada uno de los dos, y un séptimo elemento, el tiempo, que todo lo funde en el acontecimiento. En Deva acontece algo: hay siete sobre Deva.

El órgano de Amor riega sus sones.
Cantan. Oíd: La vida es dulce y seria.

Rompe el diálogo

Oceana: Nuestra vida depende de ellos. Todo está previsto y organizado. Mientras ellos muelan con los dientes, nosotros podremos pensar. Bajemos al mundo por una tarde, una tarde perezosa y larga que haya colgado entre las ramas la chaqueta del cielo. No haya prisa,

no haya fin ni finalidad. Pensar, hablar y pasear. Todo se piense y nada se anhele, porque desear es sufrir, y el fantasma de la *Odisea* acaba de decir a Penélope:

> Los dioses, cuya vida está hecha de gozo,
> no quieren ya escuchar la voz de tus gemidos.

(Y toma las manos de los dos.)

Epónimo: ¿Por qué aquí, en este lugar determinado? ¡Qué misterio, siempre esto del lugar determinado! Entiendo la nada o el todo, el desierto y Roma. Esto, no lo entiendo. La vega, la ría, la tarde, cuatro bajo un árbol. Se han quedado aquí, viven en su pueblo. Esta conformidad se me escapa. Allí veo hombres determinados. Voy a entrar en uno, poco a poco. Cambiemos el tono de la voz:

> Hablemos prosa fregona,
> que en las orejas se encaje.

Por ejemplo (y va ahora de gran zambullida en la realidad contingente), ¿qué decir de ese hijo de familia, descendiente del otro caudillo de la guerra carlista, que tiene grandeza en el escudo y, en vez de hacer vida cortesana, se queda aquí lo más del año, haciéndole al alcalde política?

> ¡En confites gastó Marte la malla,
> y la espada en pasteles y en asumbres!

Américo: Con fortuna en el Nuevo Mundo, pasa los tres meses del año en Perú, y el resto, en lugar de irse a París o a Madrid siquiera, cae por esta villa para chismorrear con los ediles.

Oceana: Es archivero. La Carta-Privilegio de la Fundación de la Villa, él la encontró y se quiere casar con ella. Ama al pueblito como a su obra. Es miope por mala costumbre, pero ve el mundo en perspectivas, en regiones. Hace ocho días que vive cambiando trenes para dar alcance a todas las fiestas locales de la Provincia. Entre tanto, su mujer guarda sus cuarteles: poderosa Ceres cantábrica de respingada nariz y ojos aquilinos.

Américo: Yo me intereso por todas las causas regionales. Las naciones son para mí como esas botellas de magia que, a elección del público, pueden dar hasta doce vinos diferentes. Lo que im-

porta es agitar bien el frasco para mezclar el genio del pueblo. Un día quise entender a España. Y como a Castilla la tengo en los libros y a Andalucía en la sangre (ya se ha dicho tanto que Sevilla es puerta de América); y como de Asturias y de Galicia (sidra, gaita, lirismo y emigración) algo se me alcanza, me limité a escribir dos cartas: una, a don Miguel de Unamuno, preguntándole sobre el problema vasco; otra, a Eugenio d'Ors, preguntándole sobre el problema catalán...

Epónimo (con notorio propósito de atajarlo): Problemas que aún no han llegado a lo que sería, para el hombre, la edad que va de los cuarenta a los cincuenta: cuando realmente se empieza a vivir por los días que corren ¡qué diablo! Se aplaca entonces la tempestad de la sangre, y nos acostumbramos a tener sólo dos pies, dos manos, dos ojos y ningún corazón. Antes de esta edad, somos Briareo que suspira por sus cien ojos; y hasta somos Pandora, que esconde en el pecho el cofre entre inútil y vacío. Y, en cambio, no sabemos todavía sacar partido de nuestros dones naturales precisos, de nuestros limitados pero seguros recursos de aprehensión y locomoción, de la inapreciable merced de tener un pulgar oponible, cinco sentidos enemigos o en estado de neutralidad armada y un huequecillo sin alquilar por aquí, en el costado izquierdo.

Oceana: Pero mejor voy a contar la historia del sillón de sorpresas que ese hombre tenía en su casa.

Epónimo y Américo: ¿Y cómo fue eso?

El sillón de sorpresas

Oceana: Hay en la sala un sillón viejo, desvencijado, en cuyos forros y profundos dobleces todos los chicos de la familia han ido escondiendo, en sucesivas generaciones, cuantos objetos les caían a la mano. Es bien sabido que los niños tienen el instinto de las urracas: esconden las cosas por el solo gusto de ocultar sus tesoros. Y el hombre trabaja y peca siempre a la altura media de su corazón.

Epónimo: Al menos, del tronco para arriba. Las extremidades inferiores son castas. Hasta cierto punto.

Américo: No recuerdo lo de León Hebreo: él propone simetrías y correspondencias, partiendo en cruz el cuerpo humano. Las manos, con los pies; la boca y el sexo, ¡qué sé yo!

Oceana: En todo caso, la travesura de los niños que comienzan a andar se detiene de preferencia a la altura de los sitios en que van apoyándose. Así es como traban amistad con el asiento del sillón de la sala, y con los abismos tentadores que forman, al hundirse en el mismo asiento, los rollos de los brazos. La juntura del respaldo, lejana y recóndita, que sólo se alcanza echándose de bruces, es otra promesa a la gula táctil. ¿Comprendéis el deleite de hacer desaparecer por allí un objeto, de irlo empujando hasta hacer que se lo trague el misterioso tambor de resorte? El arte de las alcancías y el arte de los buzones (tan maravillosamente aprovechado para la delación de Estado en Florencia) se fundan en este apetito elemental.

Así, pues, en esta arca prodigiosa fueron cayendo, con los años, las tijeras de labor de la abuela, el ganchillo de tejer de la tía y otras chucherías por el estilo. Pero, entre las resacas y vaivenes del tiempo, los restos del naufragio han ido saliendo a la playa. Le nació a la familia la primera hija ya aristocrática, producto de un cultivo acumulado, y esta chica de dedos largos y de curiosidades secretas comenzó a hurgar, clandestina, por las faltriqueras del sillón. La chica murió precozmente, como siempre pasa con la primera flor fina. Se estableció la superstición en la familia, y aunque nadie se atreve ya a pedirle cuentas al sillón, el sillón mismo parece que se ha aficionado a que lo provoquen las caricias casuales, y de tiempo en tiempo arroja, entre las manos de alguna visita distraída, cuándo una cucharilla de plata con un paisaje del Morro y un letrero que dice: "Recuerdo de La Habana, 1875"; cuándo unos diminutos gemelos de teatro que sólo permiten ver, con sentimental obsesión, la Gruta de Lourdes o la Torre Eiffel. Se sospecha que, en el vientre de la ballena, anda dando vueltas, hace muchas edades, una rica tumbaga perulera, presente de un obispo a un virrey, y de este virrey a la abuela casquivana. Pero nadie quiere destripar el sillón, rasgar los forros y desarticular los muelles, porque para eso nos ofrece su ejemplo la gallina de los huevos de oro. Además, ¿quién sabe si la criatura de finos dedos y de curiosidades secretas no se habrá dejado, por ahí, el último juego de uñas pálidas?

(Los tres se acercan más. Américo y Epónimo enlazan cada brazo de Oceana, y dos pasos más allá se detienen, porque los lanceros del maíz, con sus barbas lacias, los están llamando en un aleteo largo de la brisa.)

Américo: En mi tierra comen maíz los hombres, y aquí sólo los animales. Yo sé que en la Europa septentrional nadie puede explicarse que Don Quijote haya encontrado a unos pastores comiendo bellotas. Los sociólogos sacan consecuencias. Hay la teoría de que los pueblos del maíz se mezclan difícilmente con los pueblos del trigo, de donde dimanaría el disparate de nuestros mestizajes americanos. Dicen que éste es el origen de nuestros males, fruncen el ceño, y dedican la edición al presidente de la república. Lo cierto es que, cuando se me antoja comer maíz al modo de mi tierra, tengo que robarme unas mazorcas por estos contornos. No hay quien quiera venderme las semillas de su futura cosecha. Acaso sea ésta una forma de la pugna entre las razas del trigo y las razas del maíz. Ésta, por lo visto, es idólatra y adoradora del sol; aquélla, es cristiana y comulga con la hostia. Pero hay entre ambas una posibilidad de arreglo, y es que las dos son hematólatras; ambas tienen el culto de la sangre, o sea del vino.

Epónimo: Yo conozco otro pintoresco símbolo —que también presume de explicación científica— sobre las vicisitudes del mestizaje. Aseguran que el indio no tiene muela del juicio y, en consecuencia, no tiene sitio en la encía para este nuevo lujo europeo. El mestizo hereda la sobria mandíbula de su madre india, pero la muela del juicio de su padre europeo. El continente resulta menor que el contenido. En la edad crítica de enmuelecer del juicio, cuando se da el choque definitivo de las dos tendencias biológicas, entonces sí que es el llorar y el "rechinar de dientes".

Américo: Estas charlas sobre el maíz, los indios y los españoles —en suma, sobre el descubrimiento de América— me hacen pensar en el caso de las naciones crepusculares.

Oceana y Epónimo: ¿Y cómo fue eso?

LAS NACIONES CREPUSCULARES

Américo: Ya se sabe que, en los pueblos de indios, la tienda siempre está en manos de un español; de un español que es más bien un producto americano porque, si no nació en América, llegó allá cuando era muy niño —tal vez arrancado de Asturias o de la Montaña—,

huyendo del servicio del rey, y cuando aún no le enseñaban a leer ni escribir.

Oceana: Estos españoles, que en México llaman "gachupines", en el Perú, "chapetones", y en la Argentina, "gaitas", desarrollan en el país de conquista una laboriosidad y un don de ahorro de que carecen en su tierra nativa. Se casan con americanas. Se enriquecen. Tienen hijos americanos. Toda su vida y sus intereses están en América. Por fuerza se hacen importantes en el rincón del campo en que viven. A la larga, a pesar de sus procedimientos mezquinos, son hormigas que van poco a poco llenando los graneros americanos.

Epónimo: Y como, de todos los extranjeros, son los únicos que pueden entrar a fondo en la vida de esos países (los alemanes y los franceses sólo se dedican, respectivamente, a la industria pesada y al comercio de lujo en las ciudades; los ingleses envían su dinero y no se trasladan ellos mismos; los norteamericanos más bien son gerentes o turistas que no conviven con el pueblo), resulta que esos hombres rudos, vueltos pequeños caciques, intervienen en la política local, se hacen amigos de las autoridades militares del campo, toman parte en las aventuras revolucionarias. Después, si les acontece perder, se acuerdan de que eran extranjeros y reclaman por la vía diplomática daños y perjuicios. ¿Cómo resolvéis estos extremos?

Américo: Saliéndonos prácticamente del derecho clásico; reconociendo que se trata de grupos humanos en estado de nacionalidad intermedia, crepuscular; recordando que, al fin y al cabo, si la actual América existe, es porque ha habido españoles que pasan el mar con armas y bagajes, queman sus naves y se quedan para siempre allá. Esta incómoda y activa masa de embriones —inmigración bárbara en cierto modo, pero orgullosa de su ascendencia que un día dominó el mundo— no es ya España, no es todavía América: es el último envión de sangre de la conquista, el último pulso sensible de nuestros orígenes nacionales. Aunque nadie lo haya confesado expresamente, y aunque todavía se den conflictos violentos —últimos encuentros entre Cortés y Cuauhtémoc—, estos casos sólo se resuelven con paciencia y conciliación por parte de los dos poderes interesados. No es malo, a veces, hacerse el sordo y dar toda la rienda al tiempo.

Epónimo: Después de todo, de ese hervidero humano salen algunos futuros campeones de la economía nacional. Y no todos se hacen egoístas cuando se enriquecen.

Oceana: Yo sé de uno, un indiano como por aquí los llaman, que

no se enriqueció en América. Cuando volvamos al pueblo, preguntad por él en el Hotel que lleva su nombre. A sus amigos, que acudieron a recibirlo en triunfo, figurándose que traía las riquezas del Potosí, les contó que le habían robado en el viaje un cofre lleno de oro. Ahora, desengañado y sin rencores, ha conquistado aquí su modesto pasar, y cuela filosóficamente su sidra y su vinillo espeso. Justo parangón del caso que encontramos ya en Mateo Rosas de Oquendo, poetastro del siglo XVI que vagabundea por América, y que ya nos cuenta del peninsular que llega a las Indias con una mano adelante y otra atrás, dándose humos de gran señor y contando que el pirata inglés lo ha despojado en la travesía.

Epónimo: Yo sé de otro. Lo nombro para desagravio de Baroja, con quien tantos agravios tengo. Es su *Elizabide el vagabundo,* el que no pudo enriquecerse por tener un alma muy dulce, el que nadie quería en su tierra porque era un bueno para nada, el que un día encontró consuelo en los ojos mansos de una mujer.

Américo: Todo esto me lleva a pensar en el cuento del "gachupín" y el gallo, cuento de venganza que aprendí en los campos de mi tierra.

Oceana y Epónimo: ¿Y cómo fue eso?

El "gachupín" y el gallo

Américo: Antes hay que recordar que, entre el "gachupín" de la tienda y su clientela de indios, se establece siempre esa rivalidad que viene a ser como el comentario sentimental a la ley de la oferta y de la demanda. En el real minero y en la hacienda, se paga a la gente cada tantos días, el día de "raya". Para ese día, ya todo el sueldo o "alcance" del campesino corresponde al tendero, que se las arregla para tener siempre un pico a su favor. Naturalmente, si hay una asonada en el pueblo, la primera víctima cae detrás del mostrador de la tienda, medio único de acabalar la cuenta corriente. Y el cuento, que repito aderezándolo un poco para deglutirlo mejor, dice de este modo:

El tendero tenía un gallo. Como no le daba de comer, el gallo se metía por el almacén, picoteaba lo que podía entre los sacos de arroz, y poco a poco aprendió a cazar ratones. Un gallo carnívoro es como

la realización de la especie. Callen los silvanos, abajo los centauros y toda la Fábula, ante el gallo que cazaba ratones.

Cuando el tendero murió y se presentó a las puertas del cielo, San Pedro le guiñó el ojo y le dijo:

—Tú entras, sí, pero a tu modo: por el agujero de la llave.

Pero él contestó:

—Yo soy un creador de especies, un Darwin en acción —que él pronunciaba "Davín"— y a mí hay que abrirme las puertas de par en par.

Y ahí se ha quedado esperando, por orgulloso, entre los testerazos de los indios en montón que llegan al cielo: los mismos a quienes él alquilaba, a precios inicuos, unas muelas de barro, para que nunca pudieran triturar su pobre maíz.

De un fantasma

Epónimo: Ese poema me recuerda cierta página anecdótica de Apollinaire sobre el albanés Faïk bég Konitza.

Américo: ¿Y cómo fue eso?

Oceana: No entiendo la ortografía de ese nombre.

Epónimo: Ni hace falta. Más vale así. La ortografía es el único poder mágico que el hombre posee sobre la mujer. Además, el personaje tiene otro nombre más deglutible. Porque Apollinaire cuenta que, habiéndolo perdido de vista, lo encontró después bajo el nombre de Benjamín De Casseres, residente en Chicago. Hay dudas sobre si será, pues, aquel mismo Benjamín de Casseres que apareció por los diarios mexicanos en las postrimerías del régimen de don Porfirio, dándolas de escritor inglés, descendiente de Benito Espinosa. ¿Alguien lo recuerda? En todo caso, aquel Konitza era un enigmático personaje, había sido educado en Francia, y tenía de joven veleidades monásticas, que luego cambió por un anticlericalismo a la Merimée. Gran patriota, conspirador en Turquía y dos veces condenado a muerte. En Bruselas, calle de Albanie, funda la revista *Albania,* y aún parece que contribuyó a purificar la lengua albanesa. Componía lindas ediciones en tipos plantinianos. Por 1903 andaba en Inglaterra, afueras de Londres. Tocaba el clarinete, el oboe y el corno inglés; servía a sus amigos unos almuerzos interminables; poseía toda una biblioteca en

caracteres microscópicos; admiraba a Gourmont; se hacía llamar Thrank-Spirobeg (o Spiroberg, al gusto del tipógrafo), y criaba gallinas cuyos huevos no se atrevía a comer. Con dos o tres años de atraso, seguía publicando su revista patriótica. Al sobrevenir la revolución turca, y viendo que las cosas no se arreglaban para Albania, se fue a los Estados Unidos, tal vez a conspirar. Poco después, publicaba allá una revista en inglés, lengua que hablaba tan mal, pues había renunciado al francés, que conocía tan bien. La revista se llamaba *Trumbéta e Krujes*. De Chicago escribió a Apollinaire una carta con aquella su inconfundible escritura, pequeña, bien dibujada, con las *aes* semejantes a las de imprenta, copiadas de la escritura del Petrarca: era un adiós a Europa, lleno de frases bíblicas y de máximas filosóficas, y hasta un adiós a la causa albanesa. ¿Será el mismo que, poco después, se traslada de Nueva York a México, para colaborar en *El Diario*, al mismo tiempo que el caricaturista Carlo de Fornaro? ¿Quién se acuerda ya de aquellos días? Este De Casseres, sea o no el mismo, era ya un escritor conocido en los círculos de *high brows*, por 1901. Lleno de cosas europeas que entonces en los Estados Unidos se conocían poco, parece un James Huneker menor. ¿Será que de allí se trasladó a Inglaterra, donde Apollinaire lo conoció, y luego volvió a los Estados Unidos? En México, trabajaba como lo he dicho para *El Diario*, fundado por Sánchez Azcona y que luego pasó a otras manos. Escribía para un suplemento literario que duró poco: artículos sobre Nietzsche, Stirner, Spencer, Verlaine, etcétera. Publicó una buena página sobre el valle de México, y el efecto fantasmal de sus montañas durante la noche. Era judío. ¿Puede ser el mismo albanés de que Apollinaire nos cuenta? Volvió a Nueva York. De tiempo en tiempo, se hace ruido en torno a su recuerdo. La última vez, a propósito de sus poemas en prosa, *fin de siècle*. Pero voy a mi anécdota, si se me conceden tres minutos.

Américo: Que cuente lo que quiera. Estamos hablando como va corriendo ese río: sin recoger otra vez la onda que acaba de rodar.

Oceana: Yo he prometido una tarde de libres divagaciones. Para otra cosa, no valía la pena de echar pie a tierra. De lejos, como divinidades pudorosas, escondidas entre los árboles, custodian nuestro esparcimiento, sin saberlo ellos mismos, los cuatro vascos de la merienda. Ellos ni siquiera nos ven. Su paz se derrama en todo el aire. Podemos abandonarnos, estamos seguros: ellos cuidan de la realidad.

Américo: ¡Qué pronto se contamina uno de lenguaje mortal! Has querido decir sin duda: "Ellos cuidan de la apariencia."

Epónimo: Pido un momento de atención para el albanés Faïk bég Konitza, especie de apóstol que se había casado y vivía en Chingford, junto a Londres.

Oceana y Américo: ¿Y cómo fue eso?

El Pollo Gómez

Epónimo: Era tiempo de primavera cuando Apollinaire fue a visitarlo, y juntos paseaban por el campo, viendo jugar al golf ... Konitza había comprado unas gallinas para tener siempre huevos frescos; pero a comérseles, nunca, nunca pudo resolverse el pobre. ¿Cómo acabar con las crías de gallinas que uno conoce personalmente, trata como a huéspedes y por la propia mano alimenta?

Oceana: Fue lo que sucedió en cierta casa con el llamado Pollo Gómez. Pollo inclinado al tipo que la gente apoda gallo-gallina. Sujeto extravagante, intersexual, en lugar del Kí-kí-rí-kí de los gallos como Dios manda, lanzaba una clarinada extraña, en dos tiempos sincopados por un hipo intermedio: Kikirí-Kikíki. Y esta extravagancia, que hubiera puesto de muy mal humor al aburguesado Chantecler, enemigo de exotismos y complicaciones, bastó para distinguirlo de todo el gallinero. Se le conocía ya personalmente: había ascendido a la categoría de persona. Cuando, un día, el ama se decidió a torcerle el pescuezo, el paterfamilias, al verlo sobre la mesa, se acordó de su extraño grito en falsete, arrojó la servilleta, y declaró que le era de todo punto imposible devorar a una persona conocida; que aquello no era ya el pollo anónimo, sino que era el Pollo Gómez, amigo de la casa. Y todos pensaron como él.

De corrupción gallinácea

Epónimo: ¿Prosigo con mi cuento del albanés? El albanés no osaba tocar los huevos de su gallinero. Pronto las gallinas mismas se encargaron de írselos comiendo. Esto lo horrorizó de tal modo que cobró pavor a los pobres animaluchos, y los encerró por vida en el gallinero, pensando que había educado monstruos nocivos a la sociedad, sin

querer ni ocuparse ya de su alimento. Allí las gallinas se mataron unas a otras para devorarse entre sí, y sólo sobrevivió la más fuerte: una gallina victoriosa que aguantó algún tiempo la soledad. Se volvió feroz y perdió la razón: quiero decir que enloqueció, verdadero lujo de humanos. Era negra y flaca y pronto tomó aire de cuervo. Antes de que Apollinaire volviera a Francia, la gallina había perdido las plumas y se había metamorfoseado en una como rata zancuda.

Oceana: A pesar de todo tu esfuerzo, de tu cuento sólo me ha quedado una imagen: *Juntos paseaban por el campo, viendo jugar al golf.* No sé si es que lo has dicho muy bien, pero esto me parece tan sugestivo... Todo un cuadro de suburbio de Londres.

Américo: Lo semejante es enemigo de lo semejante. Un juego de pelota mata a otro juego de pelota. Como los vascos tienen su juego nacional, aunque los más urbanos, los bilbaínos por ejemplo, quisieran remedar a los ingleses en otras cosas, no parecen ocuparse del golf.

Palabras del golf

Epónimo: El golf me resulta un juego dulce, de gran escenario y propicio a la meditación; deporte para toda estación, todo sexo y toda edad: deporte leve, fundado en un solo movimiento, en torno al cual ha florecido una literatura abundante con algo de monomanía. La moral de este juego irradia a toda la conducta. Los nietos de San Andrés han logrado, en unos cuantos siglos, acumular en este juego tal suma de etiquetas y pequeñas convenciones de cortesía, que es ya un torneo de caballeros. Y de caballeros con vistosos disfraces y aéreos globos en las piernas. (¡Un genio el que inventó la manera de no arrugarse los pantalones, arrugándolos previamente!) Y torneo en que no se siente la pugna contra el adversario como en todos los demás juegos. Cada uno combate más bien contra sí mismo (o contra el fantasma o arquetipo, el "Coronel Bogey", del galés "Bwg": espectro), en el afán de gobernar el balanceo justo de su cuerpo, el peso de sus músculos, su instinto de la puntería, su adivinación de los contactos entre el plano y la esfera, su pregusto del frotamiento en la arena, en el pasto, en el césped, su propia capacidad balística de proyector o catapulta. Y esto, en una profundidad de atención que, siendo instantánea, alcanza hasta los más minuciosos y fugaces reflejos. La sombra

de un pájaro que pasa o el temblor de una florecita roja, a lo lejos, bastan para hacer fallar el golpe; y hasta la sola presencia del "caddie", para los muy nerviosos. (El "caddie", este enemigo mudo).

Américo: El mayor Guy Campbell suele repetir que un golpe bien descargado deja en todo el cuerpo ese placer de clavar un clavo de un solo martillazo. Y esto es más que una buena frase, es un buen análisis, y hasta un precepto inspirador sobre cómo debe jugarse.

Oceana: Abel Hermant pretende que, en este juego, no se hace más que asistir al trabajoso y lento entierro de una pelota, con todas las honras fúnebres del caso.

Epónimo: Imagen del escarabajo sagrado, el hombre va empujando su bola...

Américo: La cacería es un ejercicio de naturaleza viva. El golf es una cacería de naturaleza muerta.

Epónimo: Cuando se llega al césped fino, el juego se vuelve tan delicado que pone a contribución los secretos de la anatomía nerviosa: los prácticos aconsejan entonces empuñar la clava en forma que no intervengan los meñiques, porque en estos dedos se juntan los nervios de la mano, que vienen a ser las antenas de lo subconsciente: los más impresionables a todo agente exterior que pueda perturbar el disparo. Juego en que la física delata, como una balanza de precisión, las reacciones de la psicología profunda. La clava del golf es un termómetro aplicado al sitio por donde se pega el alma con el cuerpo. Acaso el único juego en que el jugador va siempre haciendo reflexiones sobre los resortes más íntimos de su temperamento, su tipo somático, etc. Junto a éste, el juego del póker sólo da una introspección muy superficial.

Américo: He oído decir que el golf es un juego antinatural, porque exige precisamente que se contraríen todas las reacciones espontáneas del cuerpo y el libre fluir de los reflejos. Como todo deporte es disciplina, habría que preguntarse dónde está el límite de los juegos naturales, los que han caído solos del árbol del Paraíso, y dónde comienzan los antinaturales, los ascéticos.

Epónimo: Otros pretenden que el golf es el retorno de los ciudadanos al campo... Y, en efecto, si no es uno buen jugador, hasta le acontece labrar la tierra. Por lo demás, no estoy seguro de que sea un juego tan individual, tan autónomo como parece a primera vista: a nuestra espalda vienen pesando, en una rotación continua, todos los que juegan en el turno siguiente, lo que basta para inhibir a un

hombre sensible. A cada rato sentimos el peligro de oír el trágico: "¡Fore!", el clamor que arranca una embolia en este sistema circulatorio. Además de que se juega siempre con centinela de vista, con un insobornable testigo, con un juez zumbón e implacable que es el "caddie", lo que nos priva de toda libertad y sosiego. Porque, ya se sabe, es secreto profesional de los campeones que cualquier "caddie", armado de un palo cualquiera y sin respetar ninguna regla, es capaz de superarlos siempre...

Oceana: Veo que, hace un instante, has traducido las palabras del golf: "club", por clava; "shot", por disparo.

Américo: Es demasiado tarde para intentarlo. Me figuro que nadie lo ha hecho, y que no hay en lengua castellana más literatura de golf que los artículos apresuradamente traducidos en periódicos y revistas. En todo caso, nunca se ha traducido el vocabulario del juego. Ni sería fácil lograr, de buenas a primeras, que los jugadores abandonaran los breves monosílabos ingleses, de uso internacional, por las palabras castellanas de uso más limitado, de aire siempre ceremonioso y hasta a veces sexquipedales.

Epónimo: No creo que ningún gran escritor de habla castellana haya dado en jugador de golf. Ya se le hubiera ocurrido la reforma del vocabulario. Todo, en el escritor, suscita una germinación de palabras. Cuando Paul Valéry vuelve a París, la emoción de la ciudad, a medida que el tren se acerca, se le aparece como un enjambre volador de palabras.

Oceana: Cuando Juan Ramón Jiménez creyó padecer un primer ataque de gota, abrió un cuadernito de notas en previsión de un libro posible. Alphonse Daudet ha escrito *La Doulou,* donde queda el rastro de sus lancinantes padecimientos. Si a uno de nuestros escritores le diera por ensayar el juego que dices, abandonaría el juego mismo por el acertijo del vocabulario; el objeto del deporte sería, a sus ojos, el llegar al problema léxico.

Américo: La reforma tendría que comenzar por el nombre mismo del juego, que en vieja lengua escocesa quiere decir lo mismo que *club:* juego de la clava. Luego, había que considerar las prendas del traje: gorras, sombreros y cascos; zapatos de clavos o de goma arrugada; la chaqueta, para la cual, con leve violencia, pudiera servirnos la palabra "zamarra", o bien "chamarra" o "chamarreta", aunque éstas resulten hoy chocantes. Los calzones son, sin remedio, los calzones. "Calzón" es diminutivo de calza, y no aumentativo, como hoy

nos lo parece: data de las formas o los momentos en que "on" era diminutivo, como en francés. (Por lo menos, así me place figurármelo.) Nada se opone a que se les llame "los zuavos", o, en argentino, "las bombachas". La bolsa es bolsa, valija o carcaj, como más os guste. El pintoresco paraguas de clown, con gajos de colores, no necesita traducción especial.

Oceana: Ya tenemos vestido a Adán. Veamos ahora el Paraíso en que corta, a golpes de clava, sus manzanas —o mejor limones— color de azúcar.

Américo: Me parece que nos sobran términos. El "link" es el campo, es la cancha. Y dentro de la cancha, los tres estadios por recorrer: 1º, la meseta, desde donde se inicia el juego; 2º, el camino intermedio entre la meseta y el "green", dividido generalmente en dos partes: a), el pasto, o mejor el herbazal o el yerbal, porque pasto no deja de sugerir ideas de alimento para las caballerías, y b) el "fairway" o calzada; 3º, el "green", que puede llamarse a voluntad el verde o el césped.

Epónimo: Yo, en memoria de Versalles, le llamaría más bien la pelusa.

Oceana: Las canchas se extienden en espiral, envolviéndose en sentido izquierdo a las manecillas del reloj, de suerte que la calle o carretera exterior al campo viene a quedar siempre a la derecha. El juego todo es una Odisea, un viaje de ida y vuelta con peripecias y obstáculos, un periplo de aventuras entre banderitas blancas y rojas, un panorama para el viaje de Simbad el Terreno. Y todo, sobre una naturaleza artificial, una pequeña Suiza de aseado campo: falso lago, falsa colina, falso desierto de arena, falsa escarpadura; breve lección de geografía para uso del Kindergarten. A veces, la cancha es tan cuidada y hermosa que dan ganas de decir con Góngora: "¡Lástima es pisar el suelo!"

Américo: Y, en efecto, todos los azares u obstáculos ("hazards") pueden traducirse, según el caso, por estanque, zanja, colina, banco o cuna de arena ("bunker"), yerbazal, bache ("cup"). El "out of bonds" es, sencillamente, fuera o fuera de límites. Aunque sería mejor reservar la voz "fuera" para sustituir el grito preventivo: "¡Fore!" El "divot", que a veces se arranca con el golpe y que hay que poner otra vez en su lugar, es el terrón. Y al final, como en todo lo humano, la meta no es más que el hoyo ("hole").

Epónimo: En el camino hacia la meta, la primera etapa o etapa

del "driving" (meseta), es de una ancha respiración; la tercera, ya en el verde o césped, es una preciosa miniatura; pero la segunda, yerbazal y calzada, es el calvario de esfuerzo y sudor, la etapa de los obstáculos, el trabajo rudo y honrado, la espinosa senda de la virtud. Es aquí donde los novatos o "rookies" van cavando siempre la tierra y alzando columnas de polvo los días secos.

Américo: Considerados el traje y el escenario, hay que considerar ahora los instrumentos mismos del juego, las clavas. Cada clava consta, por lo menos, de 3 partes: 1º, mango o puño ("handle"); 2º, vara o astil ("shaft"), y 3º, pata, que el paradojo inglés se empeña siempre en llamar cabeza ("head"). Pero me parece mejor llamarla pata por la forma que afecta, y también para seguir en un solo estilo de metáforas, llamando ahora punta y talón al "toe" y al "hill", y empeine a esa parte de la pata en que el fabricante pone su marca en las clavas de madera. Porque hay clavas de madera y clavas de hierro. Llamarles fierros y maderas, como en la Argentina, no me agrada mucho: éstos son términos muy abstractos y muy poco atractivos. Digamos, más bien, mazos a las maderas y a los hierros martillos.

Epónimo: Mazos o martillos, las clavas son las únicas formas de dibujo audaz que existían en el mueble humano antes de sobrevenir el cubismo y las nuevas escuelas decorativas. La necesidad se adelanta, a veces, a la imaginación.

Oceana: ¿Y en qué consiste, bien mirado, la audacia de este dibujo? En imitar la experiencia y los resultados de la naturaleza, conforme va creando sus formas animales por su largo y vacilante camino de ensayos y equivocaciones. Las clavas recuerdan, como dice Américo, las patas. Si son mazos, patas de felino, donde lo que queda de las uñas es el rayado. Si son martillos, patas de zancudas y de aves acuáticas.

Epónimo: Cuando yo era niño, jugaba conmigo mismo al ajedrez, llevando a la vez las blancas y las negras. Confieso que tenía debilidad por las blancas y hasta hacía trampas en su favor. En este orden de prejuicios pueriles, sé que entre los jugadores de golf hay preferencias secretas: unos gustan más de los mazos y otros, de los martillos.

Américo: Sería difícil encontrar nombres para todas las partes y circunstancias de la clava. Algunos podemos establecer desde luego. Por ejemplo, el "wapping" es la cuerda embreada que junta la pata

con el astil; el "lie" o ángulo de la pata viene a ser la postura. ("Lie" se dice también de la posición o situación de la pelota en el suelo, su estabilidad.) La longitud, el peso, la distribución misma del peso que puede cargar más o menos hacia la pata, determinando, según el caso, un equilibrio diferente, son circunstancias que no necesitan traducción. Después viene el bautizar cada especie de clava. Vamos por partes, primero los mazos y luego los martillos: el "driver" es el guía o lanzador; el "brassy" es el bronce, palabra que aquí no parece abstracta (como "fierro" a la americana o "hierro" a la española, para los martillos, o como "maderas" a la argentina o "palos" a lo castizo, para los mazos), porque estamos habituados a que bronce signifique objetos concretos: el bronce, por ejemplo, se dice por la campana. El "spoon" es, sin ir más lejos, la cuchara. Y ahora, los martillos: el "iron", el hierro por excelencia, puede evocar la idea militar y podemos inventarle un nombre: el capitán. Esto nos daría, para el "mashie", el teniente; y para el "niblick", el sargento. Ya sé que tales términos no son traducciones sino convenciones, pero no dejan de sugerir el trabajo comparado de los tres martillos, cuya respectiva faena va siendo cada vez más áspera y más corta: desde el vuelo del capitán, hasta el verdadero trabajo de zapador o minero que hace el sargento. En cuanto al "putter" tiene dignidad aparte. Todo el juego muda al llegar al césped y se vuelve un suave croquet. El "putter", ponedor o colocador, que lo mismo puede ser martillo que mazo, para unos es el sepulturero y para otros el puntillero. Más bien le llamaremos, en femenino como conviene a su oficio delicado, la madrina, la que conduce al lecho a la novia, a la pelota ya otorgada.

Epónimo: Hace tiempo que no sigues la realidad. Tus nombres se van volviendo cada vez más fantásticos. Para volverte a la tierra, te pido que ahora bautices la acción y movimientos del juego.

Oceana: Antes hay que recordar que sólo te has ocupado de las clavas fundamentales, pues hay todavía otras accesorias, como el "baffy" o mortero para tiros de elevación (cuando hay que salvar un árbol, por ejemplo), lo mismo que el "jigger" y el "sky iron". Hay el "bulger" o "driver" convexo de pata chica; hay el martillo llamado "cleek", que viene a ser un guía o "driver" de hierro. Y esto sin considerar las clavas híbridas o mestizas de las anteriores: el "lofting-mashie", el "putter-cleek", y no sé cuántos monstruos más, productos más bien de la especulación industrial. Yo me complazco

en pensar que la elegancia del jugador se mide por la sobriedad de sus clavas. El jugador uníclavo sería el jugador ideal.

Américo: Vamos, pues, a la acción del juego. "Stance" es la guardia. "Grip", la manera de empuñar, es la garra. Aquí viene aquello del sentimiento grato o ingrato que cada clava da al que la empuña, y que podemos traducir por "sabor". El "swing" es el balanceo previo al "shot" o disparo. El "slice" o efecto a la derecha bien puede llamarse soslayo. Y el "pull" o efecto a la izquierda bien pudiera llamarse "zurdo". Si el soslayo es cóncavo, el zurdo es, al revés, convexo. El "wrist-shot" es un golpecito emparentado con la técnica del florete, que todos entenderán llamándole muñeca. La gente llama ya globitos a los tiros de elevación ("birdy" o "eagle", según el caso) ; y pudiera llamar liebres a los tiros bajos, rastreros, que parten como afeitando la yerba. Al "foozle" o falla han dado por ahí en llamarle topo, lo que no es desacertado. Veamos ahora otras designaciones: al derecho a comenzar el turno (no renunciable) se le puede llamar honor o primicia y, para los eruditos, "jus prima noctis" o "pernada". El "handicap", aquí es la ventaja. El "récord", el máximo o el nivel. El "score", el promedio o cuenta de tantos. Y el "scratch player" es el jugador de primera, el sin-ventaja.

Oceana: Parece que de la pelota, en cambio, poco habría que decir. Basta que posea la forma esférica para que enmudezca la palabra: la forma natural del espacio: la forma quieta donde se apagan todas las fuerzas, cayendo unas en otras.

Américo: Sin embargo, las vicisitudes de la pelota tienen sus nombres, sin contar con que la pelota misma tiene polo norte, polo sur y ecuador; se la ataca llena en el ecuador; se la corta abajo, en el sur; se la afeita arriba, en el norte; se la toma fina en el soslayo (cosa ya de billar) ; y más que llena en el convexo o zurdo. Al arrancar de la meseta —y he dicho bien arrancar, porque parece una flor segada— se la coloca en el "tee", que para seguir la imagen llamaremos el tallo. Una vez en el aire, sufre los efectos mismos de la clava, y queda además, expuesta, la pobre, como a un catarro, a los efectos del aire. Y al venir al suelo nuevamente, se produce el bote, a menos que haya habido un "pitch" o clavado. Y todavía después, al rodar, puede sufrir un desvío o un estorbo: es el "rub-of-the-green", que un abogado llamaría "causa interveniente": el accidente inesperado que aparece para torcer un proceso en marcha. Cuando la pelota cae tan cerca del hoyo que el siguiente tiro es ya seguro, se

la dice "dead", y me apena llamarla muerta (volvemos otra vez a la broma del sepulturero, tan de mal gusto), en vez de llamarla "firme", por ejemplo. Cuando, en el camino del hoyo, le estorba la presencia de otra pelota, se usa un arcaico término escocés que casi equivale a nuestro "apenas", y se dice que hay "stymie", estorbo. Yo creo que ya nada esencial nos falta.

Epónimo: Falta recordar que el "caddie" es el cadete, lo mismo que el "groom" es el grumete, y decir que el cadete es la única supervivencia del paje de armas o que es una especie de lictor a la zaga. Acaso nos falte algo sobre las combinaciones del juego, "match" o "medal play"; o sobre ese juego solitario contra los imaginarios promedios del Coronel Bogey o Convidado Fantasma, que bien merecería en castellano el nombre de Comendador, aunque aquí es de aire y no de piedra como en el *Don Juan.*

Oceana: Es posible que los traductores de la *Ilíada* hayan encontrado términos deportivos que pudieran aplicarse aquí. Algo nos ayudan el billar, el croquet, el florete. Los términos de la tauromaquia resultarían, para el caso, exagerados. El quiebro no sería un "swing", sino una equivocación del "swing".

Epónimo: Insisto en que el secreto profesional de los jugadores —a menos que sean del nivel sumo— es que sus cadetes juegan, siempre, mejor que ellos, y sin reglas y con una estaca cualquiera; así como los escritores callan profesionalmente, o callaban (porque eso era en los buenos tiempos, que no en ésta nuestra edad de barbarie) el que los regentes y correctores de imprenta les cuidaban la ortografía y puntuación.

Oceana: Yo me divertiría todavía en llamar moros a los nueve hoyos de ida, y cristianos a los nueve hoyos de vuelta, lo que tiene cierto sabor de danza popular o de cuadrillas tradicionales; en ponerles los nombres de los doce signos del zodiaco, completándolos con seis planetas mayores; en enviar a la Meca de Saint-Andrew o Areópago del Golf historias sobre pelotas convertidas en pájaros, sobre pelotas encinta que sueltan la cría al recibir el golpe; o en enviar proposiciones absurdas sobre pelotas con timbres, o con luces y cohetes para jugar de noche, inventos todos destinados a evitar que la pelota se pierda; o con imanes especiales que delaten el lugar donde han ido a esconderse, mediante el efecto magnético sobre unas brújulas portátiles; o sobre el manejo de la pelota mediante un robot que, a control remoto, gobierne su trayec-

toria aérea... En fin, se acabó el golf. El cadete recoge las clavas en la bolsa, como un haz de martilletes de piano que hubieran quedado desperdigados después del concierto. El maestro las examina, las limpia y las templa. Mañana en la tarde volverá a su juego, para interpretar otra vez —¡oh Bach!— "el golf bien temperado".

Gramática gráfica

Epónimo: Lo cierto es que las traducciones llevan muy lejos, sugestivo ejercicio. Un día, ensayando un cubileteo de palabras de una lengua a otra, se me ocurrió la idea de lo que sería una Semántica con ilustraciones. Se trataba del verbo francés "se balancer", cuya significación directa es balancearse, mecerse, pero que en la variante popular "s'en balancer" significa ya mofarse, reírse, importarle a uno un ardite. Y me vino, de pronto, el recuerdo del *Indiferente,* de Watteau. Por una parte, "il se balance", se mece o contonea con el cuerpo en un paso casi de danza; por otra parte, "il s'en balance", y tiene todo el aire de decir "¡Y a mí, qué!"

Américo: El estudio atento de los *Caprichos* ¿no permitiría también sorprender, en Goya, el proceso semántico de algunas palabras, la historia de sus significados, revelada en explicaciones inconscientes a través de meros equívocos jeroglíficos?

Oceana: Algunos *Caprichos* son la objetivación de una frase hecha; y a veces, algo como un equívoco descifrado. Así los que llevan estas leyendas: "Piénselo bien", "Éstos hacen raya en la taberna", etcétera.

Américo: Cuando Mark Twain se decidió a aprender el italiano sin maestro, sintió la necesidad de contar con algunas ilustraciones gramaticales, y se decidió a realizarlas en carne humana. Me explicaré: quiso tener ante sus ojos, visibles y vivas, todas las figuras del verbo "amar" ("Honni soit qui mal y pense!"). Pero habiendo caído en la cuenta de que era un verbo escabroso, escogió otro, "avere", de mucho más fácil manejo.—Mandó contratar una partida de vagabundos, como hacen los directores de cine. Los dividió en compañías y escuadrones. Los organizó de suerte que representaran todos los modos, tiempos, personas y números del verbo. Para mayor claridad, les dio libreas diferentes: el Presente vestía de azul mediterráneo y oro viejo; el Pretérito Perfecto, de negro y escarlata; el Imperfecto, de amarillo y verde; al Futuro de Indicativo le concedió las

barras y las estrellas, con cierta vaga idea imperialista; al venerable Subjuntivo lo vistió de púrpura y plata. Después, con voces de mando, los hacía marchar y combinarse diversamente en un baile de lanceros que repetía cada uno de los accidentes gramaticales. A veces, los disparaba a un tiempo, y entonces se dejaba oír el verbo multánime, omnipresente y eterno, en todas sus encarnaciones pasadas y futuras: algo como el misterio del Logos que se hiciera perceptible a través de los sentidos.

Epónimo: En fin, algo mucho más pedagógico que las abstracciones académicas: "Llámase caso a la situación o circunstancia en que se encuentran unas palabras respecto de otras en la oración", lo cual no quiere decir nada.

Américo: ¡Cuando era tan fácil explicar que el caso (del verbo caer) es el punto de pesantez, de peso, de caída o impacto de una palabra sobre otra! El caso es el efecto, en la gramática, de la gravitación universal. Lo cual tampoco se entiende. Parece que en los últimos tratados se opta ya por no definir este enigma.

(Comienza a bajar, de los montes, la manada de nieblas.)

La juventud de la Tierra

Oceana: O está refrescando la tarde, o es efecto de la Gramática.

Epónimo: En todo caso, aseguro que no es efecto del paulatino enfriamiento de la Tierra. El estudio de las últimas exploraciones polares da ensanche a la esperanza. Así creyó descubrirlo Manson.

Oceana y Américo: ¿Y cómo fue eso?

Epónimo: Desde los tiempos de Scott, se sabe que hay, bajo los mantos de hielo, capas de carbón. Después, según aseguran los exploradores, hay ostras y vastos depósitos minerales. La inhabitabilidad de la zona polar aleja, naturalmente, toda idea de aprovechamiento. Pero ¿qué pasaría si paulatinamente la zona polar llegara a ser habitable? ¿Qué si la Tierra, en vez de enfriarse día por día, según las ideas recibidas, estuviera todavía en aquel período juvenil del calor creciente?

Oceana: ¿Si en vez de asistir al frío atardecer del mundo, asistiéramos a las últimas peripecias de la edad de los grandes hielos, al último fresco de la madrugada? ¿Si los hielos polares estuvieran en proceso de desaparición y la historia de la conquista sobre las re-

giones templadas del Norte hubiera de repetirse para las regiones antárticas?

Epónimo: Te has adelantado a mis palabras. Esto es, precisamente, lo que el profesor Marsden Manson cree poder concluir: el hielo antártico, a su vez, retrocede. De modo que apenas asistimos a las postrimerías del período glacial. Cree demostrarlo por observaciones directas, actuales, sin necesidad de retroceder hipotéticamente a las eras desaparecidas. La medida del calor solar, la diferencia del calor específico entre los hemisferios de tierra y agua, la litósfera y la hidrósfera, permiten, conforme a esta teoría, apreciar la marcha del fenómeno en sus grandes rasgos.

Américo: Si lo entiendo bien, las mismas energías que recientemente han convertido los lechos glaciales del Canadá en fecundos campos de labor poblarán un día de espigas las tundras desoladas.

Oceana: Si la Tierra no se está desecando, esta sola averiguación valdría el sacrificio de tantos exploradores.

Epónimo: Aún duraría la primavera en la morada del hombre. Al *Fenómeno futuro* de Mallarmé...

Los tres, a un tiempo: ..."Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages"...

Epónimo: ... puede mejor que nunca oponerse la palabra de Goethe en *La novia de Corinto:*

Los tres: "No: la Tierra no enfría el amor".

(Con una mirada al soslayo, los tres se convencen de que los cuatro molinos nutricios continúan sin descanso su labor de ruedas dentadas. Tranquilos ya, siguen divagando.)

La Ley de Constancia Vital

Américo: Con todo, este punto de vista vuelve de revés toda nuestra concepción científica sobre la vida en el planeta. Habría que desandar, por ejemplo, el camino de René Quinton.

Epónimo: Lo que no es fácil, porque las teorías biológicas de Quinton han tenido una aplicación terapéutica que todos admiten: las inyecciones de agua de mar, que producen tan evidentes resultados para vigorizar el organismo decaído, resultados casi invariables en los casos infantiles, y algo menos, naturalmente, en los adultos.

Américo: Sin embargo, tales teorías biológicas, en sí mismas, son

consideradas con cierta desconfianza por los especialistas, hombres concentrados en dos o tres puntos definidos, a quienes generalmente infunde sospechas toda explicación demasiado ambiciosa.

Epónimo: Pero el estudioso no puede dispensarse ya de conocer los trabajos de Quinton; primero, porque todo está en todo, y alguna verdad ha de haber en hipótesis biológicas cuyas aplicaciones terapéuticas no fracasan; y después porque, en torno a tales hipótesis, se ha fomentado ya una atmósfera de cultura. El sistema de Quinton, su interpretación de la vida —a que llega mediante un proceso complicado de supuestos y comprobaciones—, quedan resumidos en la Ley de Constancia Vital.

Oceana: ¿Y cómo fue eso?

Epónimo: Aquí va, por indeciso que sea el asunto, y por sólo el gusto de exponerlo. La vida animal, reducida a su último elemento, a su unidad —la célula viva— tiende a mantener, a través del tiempo y a pesar de todas las variaciones ambientes, las condiciones de su existencia primitiva. Estas condiciones son: 1ª el medio acuático marítimo (el contenido de la célula es el agua del mar: en el mar se produjo la primera vida); 2ª la concentración salina de ocho por mil, y 3ª la temperatura de 44° centígrados.

Américo: Como se ve, la Ley se funda en tres postulados: 1º la constancia marítima; 2º la constancia térmica, y 3º la constancia osmótica y salina. Estos postulados sólo podrían realizarse como tendencias.

Oceana: He aquí, pues, una idea que corrige, en un profundo sentido, la antigua imagen de la adaptación al medio. La vida, sí, se adapta al medio, pero no como cosa pasiva y maleable, sino como elemento combativo y terco, que va haciendo transacciones provisionales con el ambiente, a fin de salvar, hasta donde puede, el mantenimiento del estado primitivo. Esto resuelve como desde arriba la antinomia entre el espíritu de conservación y el espíritu de reforma. Si, por ejemplo, lo que se trata de conservar como aspiración primitiva es la felicidad, y si el ambiente está en movimiento, habrá que reformar incesantemente las instituciones, para que rindan el mismo tanto de felicidad, postulado a la vez conservador y revolucionario.

Epónimo: Esa teoría procede de anteriores nociones y descubrimientos, a los que pretende dar la congruencia que les faltaba. Ella permite dibujar así la historia de la vida: —La vida aparece en el

planeta a una temperatura ambiente de 44°, la temperatura más favorable a los procesos vitales y la más elevada que la célula animal tolera. En esta época de la Tierra, pudieron aparecer los animales de sangre fría, cuya temperatura es la misma del medio. Pero, en su lentísimo enfriamiento, la temperatura terrestre bajó, digamos, a 42°. Entonces los reptiles, térmicamente equilibrados con el medio y dóciles al estado exterior, se enfriaron también hasta los 42°. Y así, a medida que desciende la temperatura de nuestro planeta, descenderá también la de los reptiles, que acaban por serlo de veras, es decir, por arrastrarse en el suelo a modo de tristes supervivencias. De esta suerte se explica la aparición de nuevos animales, los de sangre caliente. Ante el enfriamiento progresivo, la tendencia a la constancia vital procura un calentamiento progresivo de la sangre o jugo animal (agua marítima). Y surgen nuevas especies, dotadas del poder de recuperar por sí solas el calor que el ambiente ha ido perdiendo.

Américo: Es decir, que cuando la temperatura terrestre bajó de 44° a 42°, se produjo una especie capaz de calentar sus células hasta dos grados más arriba que el medio ambiente. Cuando la temperatura bajó a 40°, la especie anterior, que sólo puede calentarse dos grados más, se enfría y queda en 42°. Pero entonces se produce un nuevo organismo, capaz de subir por sí solo su energía calórica en cuatro grados más, para recobrar los 44° primitivos. De este modo, aparecen animales cada vez más cálidos, en tanto que las primeras especies van decayendo y, al fin, desaparecen.

Oceana (como quien repite una lección para niños): La vida, con el frío, languidece. La vida quiere actividad, y la actividad requiere calor. Cuando el animal no resiste al frío por su propia energía, se arrastra y vive como en sueños. De aquí el estado "hiberante", el sueño invernal que se apodera de ciertas especies sin duda ya enfriadas.

Américo: Tan cierto, que fue el fenómeno de la "hiberación" lo que dio a Quinton el primer vislumbre de su teoría. La naturaleza, se dijo, no puede producir seres para que duerman: esto tiene que ser una enfermedad, una decadencia.

Oceana: Esto explicaría que, en las regiones frías, el animal humano haga, dentro de su propia especie, esfuerzos desesperados, y produzca esos monstruos calóricos de que es ejemplo Rasputín, fruto de Siberia.

Epónimo: La hipótesis de Quinton exigía: 1º que los mamíferos

y aves se escalonasen térmicamente según su orden de aparición en la Tierra; 2º que los más antiguos vertebrados de sangre caliente tuviesen una temperatura específica casi reptiliana; 3º que la temperatura animal fuese creciendo a medida que nos acercamos a las especies más recientes, y 4º que los organismos más recientes tuviesen una temperatura muy próxima a 44°. Cuando Quinton formuló su hipótesis, estos hechos no estaban aún demostrados en su totalidad. Después, dice él, todos lo han sido. Y, sin embargo, no puede decirse que su hipótesis haya alcanzado la sanción ortodoxa. Es una hipótesis provisional, lanzada como salvavidas en un instante de naufragio, en que todo parecía revuelto y confuso, ante las reacciones provocadas por la teoría evolucionista.

Oceana: La hipótesis en sí no puede ser más sugestiva. Desde luego, asigna a la inteligencia, orgullo del hombre en otro tiempo, un papel secundario de recurso de calefacción, lo que hoy por hoy parece muy halagüeño a los hijos de Adán. Pues los hombres han comenzado a dudar si son inteligentes, y antes que humillarse, prefieren desmonetizar la inteligencia. La naturaleza, dicen, produjo un día la inteligencia y siguió adelante. El pájaro es una creación más reciente que el hombre: ya lo sospechábamos, por su sobriedad y su elegancia. Al antropocentrismo sucede un "masoquismo" antropológico. El ser humano se complace en sentirse inferior a todo lo no-humano.

Epónimo: No es extraño que las mentes de orientación filosófica hayan sentido también la atracción de estas lucubraciones, por lo que tienen de novedad y de aventura, y se hayan lanzado a adquirir sus consecuencias. Jules de Gaultier, en *La dependencia de la moral y la independencia de las costumbres,* dice más o menos: La vida emplea todo su genio en ponerse al amparo del cambio, en construirse defensas para mantener la constancia de las condiciones que acompañaron su génesis. El cambio no está en la vida. Hay, pues, que corregir a Spencer. El cambio está en los aparatos que la vida crea para mantener su fijeza. La fijeza domina la evolución. La fijeza es el principio, y la evolución el corolario. La inteligencia, que no es ya el producto último de la vida como Oceana lo ha entendido al instante (al fin mujer), sólo aparece como un transitorio procedimiento de constancia, paralelo a los procedimientos directos que emplean otros organismos. La ética misma y el desarrollo de las sociedades pueden,

finalmente, explicarse como una función del enfriamiento exterior. ¿Quién dijo, pues, que la Tierra no se está enfriando?

Oceana: Tú mismo, hace un instante, y nos arrastraste en tu ilusión.

Américo: Afirma Raymond de Passillé que la moral aparece cuando la lucha contra el ambiente frío se vuelve tan ruda, que ya la humanidad, para continuar sobreviviendo, debe modificar sus instintos al punto de refrenarlos. De aquí a explicar el Protestantismo y el Puritanismo como productos de climas fríos no hay más que un paso, y entonces tu Rasputín, Oceana, no sería una solución al conflicto, sino precisamente un rechinido del sistema, un síntoma de dislocación. La teoría de los deseos reprimidos, de Freud, resulta típicamente septentrional. Y la actividad considerable de las razas del Norte, una defensa contra el frío: ¡lo mismo que sus vocales cerradas y su pronunciación de boca fruncida!

Epónimo: Tu ironía nos hace ver las insensateces a que puede conducir el buscar la génesis del espíritu en sus concomitancias de fenómeno natural. Sospecho que el más modesto de los teólogos podría limpiar con tres escobazos todo este yacimiento de desperdicios científicos en que nos debatimos. Y entre uno y otro sueño ¿por qué no preferir el de mayor nobleza? Por lo demás, la Iglesia, que va quedando como uno de los baluartes de la razón, a pesar de lo que se creyó hace un siglo, no se opone a que las cosas naturales sean interpretadas y estudiadas con medios naturales. Sin salirnos, pues, de este terreno modesto, podemos continuar nuestras divagaciones sin temor al Índice. Rémy de Gourmont, que ha contribuido a propagar la hipótesis de Quinton, traslada la ley de Constancia Térmica al orden de la Psicología: Él siempre había sospechado —confiesa—, aunque sin poder fundarlo, que el nivel de la inteligencia humana se mantiene a través de los siglos. Quinton ha venido a confirmar su creencia de que, en cuanto la especie humana quedó constituida, sus posibilidades intelectuales quedaron establecidas y fijadas, lo mismo que su fisiología. Naturalmente, esto se aplica a la especie y no al individuo, siempre susceptible de nuevos desarrollos dentro de ciertos límites. Además, hay que distinguir la facultad en sí, constante por hipótesis, del contenido de nociones siempre mudable.

Oceana: ¿Y los otros modos posibles de pensar, que Bergson anuncia y que la etnografía demuestra? Comprendo: son meras orientaciones posibles de la misma energía. ¿Y aquel sueño del Superhom-

bre? Acaso era una bastarda inserción del naturalismo a la moda en la filosofía. ¿Y el plan progresivo de la Eugenesia? Un limitado aseo interior dentro de la cárcel de que no podemos escapar.

Epónimo: Es de creer que aparecerán nuevos rasgos para nuevos esfuerzos térmicos. Gourmont se explica así que, cuando ya la civilización egipcia supera las fuerzas de la inteligencia egipcia, aparezca la inteligencia griega y produzca el nuevo esfuerzo requerido; cuando ésta ya no basta, sobreviene la romana y, después, la celtogermánica. Pero, tras las anteriores reflexiones, esta idea no parece clara, y aun acaso sea contradictoria, pues que supone un escalonamiento y una superación gradual.—Esto de saber si somos más o menos inteligentes que nuestros remotos abuelos fue materia de una divertida encuesta de verano, emprendida por Robert Kemp en la *Liberté* de París.

Américo: ¿Y los resultados?

Epónimo: Desordenados y confusos; pero, al menos, dieron ocasión de reparar en el inmenso lugar que ocupa el olvido en la historia de la cultura. Nadie sospecharía, por ejemplo, que Villon era muy leído en tiempos de Voltaire, y que se hacían ediciones de Alain Chartier a principios del siglo XVII. Nadie se acordaba que, en Montesquieu, están previstos y descritos los fenómenos de la "inflación" y la "estabilización" de la moneda, recientemente experimentados, y muy conocidos ya de los romanos, a quienes el fantasma volvía a presentarse después de cada nueva guerra. De tiempo en tiempo, redescubrimos lo que teníamos abandonado.

Las "fuentes" de Rasputín

Américo: ¿Cómo ha llamado Oceana a Rasputín? Monstruo calórico.—Lo curioso es que un tipo humano tan excepcional no lo sea tanto como parece. Hablar de las "fuentes" de Rasputín como se habla de las "fuentes" de un tema literario parece paradójico. Tal es, sin embargo, la monotonía (ahora diremos la constancia) de la naturaleza: los temas de la vida se repiten de cuando en cuando. Las mismas leyes naturales parecen ejemplos de monotonía, de pobreza de recursos, de escasa invención. ¿Serán, acaso, lecciones de constancia?—Rasputín, el mozo salvaje de Siberia, cuatrero, postillón, monje, profeta, fascinador de la aldea y de la corte y árbitro de los des-

tinos de Rusia, mártir y santo a los ojos de cierta sociedad refinada y enferma, y finalmente, andrajo humano, con ser un tipo tan extraordinario y anormal, pudo producirse en los días del Zar a causa de un proceso lógico que tiene antecedentes bien conocidos: Considerado a la luz de las circunstancias ambientes, resulta mucho menos desconcertante de lo que parece visto de lejos. Sin duda es un caso como el de la idolatría del "fenómeno" taurino en algunos pueblos hispánicos, idolatría que de lejos ha de resultar inexplicable. Anacarsis, el filósofo escita, que tanto se asombraba de los usos de Atenas, ¿qué hubiera dicho de un pueblo que se entusiasma ante el que mata los toros de modo de dejar su carne incomible, y en cambio más bien manifiesta cierta agresividad ante los vendedores de comestibles en buen estado, al punto de saquear sus tiendas de tiempo en tiempo? ¿No es nuestro caso tan curioso como el de aquellos bizantinos que tomaban pretexto para sus revoluciones en las rivalidades del Hipódromo? Un día saldrá la revolución de la Plaza de Toros, y la historia dirá —con la confusión de la lejanía— que aquí peleábamos por si Belmonte o si Joselito o si Gaona.

Oceana: ¿De modo que Rasputín no ha sido hecho de una vez por la naturaleza, sino en ensayos y perfeccionamientos sucesivos?

Américo: Si supiera de memoria la Epístola a los Pisones, yo creo (aunque no lo aseguro) que encontraría en Horacio algún pasaje sobre la ventaja de que el poeta trabaje (al revés de la bárbara idea romántica, que tanto equivoca el sentido de la originalidad) en temas ya comenzados por otros poetas anteriores, y en tipos ya creados por la literatura. Entre todos, podemos hacer que la torre suba más arriba. Pero en cierta tierra creyeron que cierto poema era poco original, porque, en lugar de llamar a los personajes Juan Pérez y Pedro González, al poeta se le ocurrió enriquecerlos con un pasado complejo y comprometedor, con una psicología más rica, y darles nombres griegos, cien veces resucitados por la poesía de todos los tiempos.

Epónimo: Entiendo: la naturaleza trabaja como el buen poeta, acumulando creaciones sucesivas. El estado de aberración mística en la corte de Rusia es cosa de largo abolengo. De tiempo atrás, la corte se entregaba a los deleites del espíritismo y a toda clase de supersticiones. El emperador consultaba a los devotos y a los "inocentes", para saber si la emperatriz daría a luz un hijo varón.

Américo: El ocultista francés Philippe tuvo entonces su hora de celebridad, pero huyó de Rusia prudentemente antes del alumbra-

miento de la Zarina. Se hicieron investigaciones y pesquisas para dar con el texto de cierta profecía del ermitaño Serafín, hombre que había gozado en su tiempo de gran reputación de santidad, por sus inmersiones en agua helada y algunos otros disparates. Como la profecía resultó agradable al Zar, se trató de canonizar a Serafín. Pero, según las reglas del país, para canonizar a un hombre era necesario que su cuerpo se hubiera conservado intacto tras de cien años de sepultura. Se abrevió el plazo, y se exhumó el cadáver: no quedaban más que el esqueleto y los restos de la mortaja. La autoridad eclesiástica se negó a firmar la certificación de perfecto estado. El gran sacerdote fue destituido, y el sucesor no tuvo inconveniente en firmar el falso testimonio. Nicolás II hizo una peregrinación al convento del nuevo santo, y a su regreso su misticismo alcanzó extremos inquietantes. Pero, por lo visto, a los ojos de los que se llaman a sí mismos la gente de orden, todo esto es mejor que lo de ahora.

Epónimo: Fue entonces cuando se insinuó en la corte, para pasar al fin por profeta y consejero de los amos de Rusia, Mitia Koliaba, un miserable cojimanco, mudo al grado de lanzar mugidos en vez de proferir palabras. Mitia caía en éxtasis y mugía, y Elpidifor, su compadre, iba interpretando los mugidos.

Américo: Los soberanos acogían diariamente a algún nuevo profeta; y entre otros, a aquel peregrino Antonio que incesantemente aconsejaba el fusilamiento de los rebeldes.

Epónimo: Cierto labriego de Kazán, recibido en calidad de charlatán divino, alcanzó mucho ascendiente en palacio. Este se distinguía por la grosería de sus maneras, y una de sus mayores gracias era descargar un salivazo en la boca de las damas.

Américo: El doctor tibetano Chamzarane Badmayef, saludador y curandero, superaba a todos los iluminados de la corte, y aun mantuvo su prestigio entre los marineros bálticos después de la caída del régimen zarista. Este hombre tuvo el talento de no oponerse a Rasputín.

Epónimo: El sacerdote Heliodoro, primero amigo y después terrible adversario de Rasputín, llegó a crear una secta de iluminados, y era un especie de Savonarola. Maldecía a los rebeldes y a los judíos, y se había hecho una especialidad de la injuria, que esgrimía contra los altos funcionarios y los ministros.

Américo: Pero lo que mejor nos ilustra sobre el ambiente en que pudo producirse el caso Rasputín, es una novela de Dostoievski, *Estepanchikovo,* donde asistimos al nacimiento, desarrollo y gloria pós-

tuma de Fomia Fomich, antiguo bufón de un general, transformado poco a poco, a la muerte de éste, en amo de la casa: verdadero Rasputín privado, para uso de familias burguesas, como sin duda se encontraban muchos ejemplos en la Rusia de entonces.

Nuevas perspectivas humanas

Oceana: Prefiero que retrocedamos un poco. Al hablar de la estabilidad del nivel humano, según puede inferirse de la hipótesis de Quinton, nadie contestó a mis preguntas: ¿En qué medida se concierta este cuadro con el plan progresivo de la eugenesia? ¿Y qué valor tiene el sueño mesiánico de Nietzsche, la esperanza del superhombre?

Epónimo: Entre el sueño de la eugenesia y el sueño del superhombre hay la misma relación que entre la biología y la psicología. Si, como hoy todos lo repiten y Bergson lo declara, el cerebro humano puede aprender a pensar de otro modo, hay ensanches a la esperanza. Tal vez nuestra cerebración actual, producto de azares acumulados, sea mejorable. Acaso, por ejemplo, las nociones del espacio curvo o de las otras geometrías posibles, que ya solicitan por mil partes nuestra sensibilidad, pugnando por insinuarse en la casa de los sentidos, lleguen a sernos un día tan familiares como hoy lo son las magnitudes en crecimiento o en decrecimiento continuo del cálculo infinitesimal. De todos modos, parece que hemos ido despacio.

Oceana: He oído decir que la evidente detención en el desarrollo biológico del hombre es el hecho más misterioso de la historia; que el ímpetu de esta evolución parece haberse agotado hará muchos miles de años (hombre de Heidelberg, hombre de Neandertal); que, en todo caso, el hombre de Cromagnon fue tal vez el más bello ejemplar de nuestra especie y estaba dotado de un cráneo algo más espacioso que el nuestro; que de entonces acá, sólo hemos logrado algunos perfeccionamientos en punto a resistencia contra los microbios y a higiene individual y colectiva; que, en cambio, hemos sufrido la atrofia de músculos y dedos, y hemos atrapado caries y calvicie. Sin contar con que se advierte el debilitamiento de recursos naturales ocasionado por el desarrollo paulatino de la civilización, y sin contar con que, al pasar del animal al hombre, sobrevienen debilitamientos genésicos como la desaparición del hueso penial y la aparición del himen.

Américo: La higiene, la eugenesia: propios cuidados de mujer, a quien está confiada la elaboración del hombre futuro. Pero ¿te asombraría saber que el secreto de esta decadencia biológica está, según los especialistas, en la misma fuerza de sociabilidad que ha ido haciendo del hombre un animal ético? La sociedad salva y mantiene al individuo, indiferente a la fiera norma de la selección natural, y hasta se inclina a proteger con más estudio al mutilado y al enfermo; es decir, al agente de decadencia. En algo se funda el horror de Nietzsche por la filantropía; en algo las atroces medidas de los espartanos, pueblo militar acampado en tierra enemiga, para suprimir a los niños defectuosos.

Epónimo: Pero la eugenesia es tendencia humana de todos tiempos, y existía mucho antes de que naciera su pedantesco nombre griego. No es más que una aplicación de la higiene. Y ésta, que desarma al hombre de la naturaleza al paso que lo refina y debilita, que permite la procreación casi artificial entre enfermos y decadentes, es una de las causas del mal. De suerte que el remedio propuesto se confunde con el origen de la dolencia, sin que sea posible ya volver a las virtudes de los duros abuelos. No es exagerado comparar la operación de la higiene, a lo largo de una vasta perspectiva de siglos, con la del naturalista que arrancara su aguijón a las abejas, para aguzarlo más con procedimientos de laboratorio, y luego no pudiera reintegrarlo en el cuerpo de los insectos. Un secreto instinto, envuelto en pudor como todos los grandes misterios naturales, nos previene contra las intrusiones y sorpresas de la eugenesia con una oportuna contracción, con una sofrenada discreta. Haldane pone su esperanza en la aparición milagrosa de la criatura, "ectogenética"; Russell teme que la eugenesia se convierta en ominoso instrumento de opresión, eliminando o esterilizando sistemáticamente a los enemigos del régimen. Pero uno y otro confían demasiado en la farmacia, en el elíxir de la vida. Schiller, después de hacer lujos de pesimismo, cae en un optimismo candoroso, figurándose que la eugenesia podrá algún día provocar entusiasmos populares y ser algo más que una imposición del Estado.*

Oceana: Entonces, si consideramos como hecho adquirido la estabilización del tipo humano y aun su probable decadencia, el desarrollo de la civilización y la cultura se explicaría admitiendo, con Fro-

* Los personajes de este diálogo no alcanzaron a leer a Carrel.

benius, que tales fenómenos tienen una vida por sí mismos, gracias a que el hombre ha inventado sistemas de memoria, métodos para almacenar las conquistas del saber adquirido, y el más importante de todos, el lenguaje.

Epónimo: El cual, a su vez, si damos crédito a los expertos en psicología animal, también le ha hecho perder, de paso, algunas facultades primarias. Por ejemplo, la transmisión directa del pensamiento, don que hoy sólo se conserva en vestigios y que parece ser, antes de la palabra, y aun de la mímica, un método natural de comunicación, al menos para ciertas nociones elementales. Las bandadas de aves suelen emprender el vuelo simultáneamente, en forma que no siempre puede explicarse por el instinto gregario o la imitación, sino que parece resultado de una orden imperceptible. Las hormigas cubren al animal y lo muerden todas a un tiempo, obedeciendo a una indicación misteriosa. Por lo demás, estas transmisiones nunca hubieran podido superar un nivel mínimo, ni hubiera podido llegarse por este camino al binomio de Newton o a las ecuaciones indeterminadas.

Américo: Aunque se preste a objeciones fáciles, la explicación sería ingeniosa, y disiparía para siempre la esperanza de los que creen ver en las experiencias más pintorescas que útiles de la telepatía la aurora de un nuevo estado humano. Y lo peor es que la telepatía tiende a reducirse a los juegos y milagros de los espiritistas y sus afines.

Epónimo: El hecho de que la telepatía se produzca principalmente en estado hipnótico, cuando el yo subliminar sale a flote, es para los investigadores la mejor prueba de que debe entendérsela como manifestación de la experiencia de la raza, más que del individuo. Ella sería la explicación de ciertas maravillas de herencia o de instinto, maravillas que presenciamos cada vez que el pollo rompe el cascarón. Así, al menos, discurre Bennett.

Oceana: ¿Se vale una observación frívola? Si el pensamiento concentrado del padre determina, por telepatía, el carácter del hijo, es explicable que el hijo, a veces, sea el desquite del carácter paterno y venga en vida a incorporar los sueños de su progenitor. El padre activo puede haber soñado con el reposo: pues el hijo saldrá haragán. Uno hizo el dinero en medio de afanes y luchas, anhelando siempre disfrutarlo: pues el hijo lo dilapidará. En sus horas de fatiga y angustia, el pensador ha podido desear un pesebre: pues cátate al hijo idiota.

Américo: No es sorprendente que los campesinos aseguren averiguar la vecindad de alguien por el solo canto de los pájaros. Pero ya es más inquietante que algunos se jacten de oír el alerta de los pájaros antes que el disparo del cazador.

Oceana: En tal caso, el cazador, sin saberlo, enviaría un mensaje preventivo a sus víctimas.

Américo: Lo más extraño es que a veces el mensaje parece partir de los objetos, como aconteció al poeta con las víboras.

Oceana y Epónimo: ¿Y cómo fue eso?

El nido de víboras

Américo: Este era un poeta argentino que entendía de campo y solía vivir con su mujer en una estancia o finca rural. En el rincón de la misma alcoba donde dormían, unas víboras, aprovechando alguna oquedad del suelo, tenían su nido. Ellos las dejaban vivir con una filosofía de santones indios, y las víboras se habían acostumbrado a aquella pareja de confianza. Los hombres y los reptiles se respetaban mutuamente, y por lo visto aun se cambiaban servicios. Quiero decir que los hombres aprendían algo de las víboras, y éstas se orientaban un poco según la conducta de los hombres. Acaso, aunque ellos mismos ignoraban de qué manera, se transmitían noticias sobre la lluvia, el sol y el viento, sobre la inundación o la seca, sobre el rigor de la estación que se inicia. Cierta vez, en mitad de la noche, la mujer, que había estado oyendo la conversación de las víboras —su silbidito peculiar, su agitación desusada—, se incorporó, despertó al poeta y le dijo:

—Oye: las víboras se van. ¿Qué sucederá?

El poeta la tranquilizó, y ambos se tendieron otra vez esperando el sueño. Apenas habían cerrado los ojos, cuando un ruido sordo y seco, desde el rincón de la alcoba, vino a sobresaltarlos. Encendieron luces y ¿qué vieron? Un ladrillo acababa de desprenderse del techo, cayendo sobre el sitio exacto del nido, y las víboras apenas habían abandonado a tiempo la casa condenada. Si este relato no fuera verídico, no perdería yo el tiempo en contarlo, porque como cosa de fantasía yo puedo inventar cientos mejores.

Epónimo: En todo caso, asombra el pensar que tantos adivinadores de teatro y feria, tantos profesionales de la telepatía —no siempre embaucadores— demuestran una absoluta incapacidad para aplicar sus dones a labrarse una vida cómoda, en vez de arrastrarse como saltimbanquis.

Oceana: ¿He de ser yo quien explique ese misterio a los varones?

Américo: ¿Y cómo se explica?

Oceana: Fácilmente. Ya hemos oído decir aquí que todos los grandes misterios naturales están envueltos en pudor. Un don tan sobresaliente, si se vuelve cosa de exhibición, se enferma y degenera por eso mismo, deja de ser utilizable para objetos vitales, prácticos, y ya apenas sirve para mostrarse. Los psiquiatras sexuales saben describir este fenómeno: el exhibicionista es estéril. El adivinador de feria sólo puede adivinar las letras del forro del sombrero, el número escrito en la libreta. Ha desarticulado el don y lo ha vuelto objeto de museo. Los que guardan el don vinculado aún con la vida no pueden exhibirlo: lo aplican, y ni siquiera saben cómo. Son, como Talleyrand o Napoleón, fecundos, dominadores y secretos. Leen los pensamientos y sojuzgan los ánimos, pero no podrían decir lo que trae en la cartera el señor que está en el tercer palco. Solamente adivinan o transmiten el mensaje imperceptible bajo el apremio de una necesidad. Su prueba no se hace en el circo, sino en la historia. La apreciamos en forma de éxito, no la vemos en forma de ilusionismo o magia, pero magia se es.

Epónimo: Me convenzo de que la mujer ama el éxito y se inclina ante la victoria. Entre sus mil flexibilidades y dobleces, hasta Talleyrand, hombre de éxitos, ha merecido que Oceana lo recuerde.

Talleyrand

Américo: Talleyrand es mucho más profundo de lo que vulgarmente se cree. La imagen más corriente de Talleyrand se encuentra, digamos, en cierto dibujo satírico que Daniel Maclise, bajo el seudónimo de "Alfred Croquis", publicó en el *Fraser's Magazine* (1830-1838), y que ha ganado los sufragios de Dante Gabriel Rossetti como obra maestra en su género: Talleyrand, ya septuagenario (acaso durante

sus años de embajador en Inglaterra, 1830-35), está tumbado en un sillón y sumergido en el torpor senil de su siesta, junto a la chimenea, sobre cuyo mármol aparecen los bustos de todos los soberanos a quienes, sucesivamente, ha servido; los codos en los brazos del sillón, las manos colgantes; el libro caído entre los pies que reposan en un cojín. Parece la imagen de la comodidad mal habida, del vicio cortesano en la senectud. Pero aquél es el mismo Talleyrand que, entre otras mil cosas que todos saben y es inútil recordar por eso, concebía desde 1792 la alianza de Francia e Inglaterra para la emancipación de las colonias españolas de América, y osaba pensar que, a la postre, la independencia de los Estados Unidos —país sin tradiciones y que, según él dice, "saca de sus oficios los principios de su moralidad"— era un beneficio para Inglaterra. Su esfuerzo, no continuado por las generaciones siguientes, para renovar el lenguaje político es admirable, pues que con las palabras se hacen los hechos de la historia. Las fórmulas verbales nuevas permiten considerar los mismos sucesos bajo nuevos ángulos. Así, por ejemplo, la explicación de muchos acontecimientos que antes se hacía en el lenguaje de la política propiamente tal, hoy se hace en el lenguaje de la económica, lo que pone en valor otros fondos del significado histórico. De la "guerra contra la guerra", tal como se la ha concebido en el siglo XX, Talleyrand hubiera sabido hacer el motor de su política. Ponía a contribución todo vocabulario naciente. En cierta memoria sobre la Instrucción Pública, preconiza un método de educación activa, "aconsejando que los niños asistan a la creación de las ideas" y "compartan la gloria de los inventos"; insiste en los deportes y sus relaciones con la moral, ¡en aquellos tiempos tan acedos!; aprueba en principio el feminismo, aunque todavía lo sacrifica a no sé qué consideraciones de interés general; quiere que las lenguas se vigilen unas a otras, se depuren de "las antiguas fórmulas obsequiosas" que parecen tener miedo a la verdad, y hasta sueña con una lengua abstracta, sistema de símbolos, gramática de ideas, fabricación automática y rigurosa del pensamiento, que recuerda las lucubraciones de Leibniz y anuncia a los logísticos; plantea todo un método de propaganda que parece extraído de un informe soviético; quiere que se haga la "historia de los pueblos" y no la de "unos cuantos jefes", y que el relato de lo que fue se acompañe siempre con el sentido de lo que debió ser. "La ciencia francesa —escribía— será de esta suerte una de las potencias auxiliares de la Revolución."

Pero los otros dejan un momento de escuchar a Américo para observar a los cuatro de la merienda. Los cuatro marchan como el mecanismo del reloj, y los tres sólo representan, moviéndose sobre el registro de ideas, la función de las manecillas. El masticar de los cuatro se ha hecho lento, y al mismo paso se retarda la capacidad mental de los tres. Hay un evidente hiato en la charla, que hasta hoy no hemos podido llenar. Cuando otra vez oímos las voces, la conversación ha vuelto a los temas de la metapsíquica.

La premonición total

Epónimo: En alguno de sus libros, Charles Richet se pregunta: ¿qué pasaría con nuestra conciencia si pudiéramos conocer de un modo total nuestro porvenir? Me parece evidente que, si eso aconteciera, dejaríamos de existir por necesidad metafísica, pues *conocer totalmente nuestro porvenir* es una idea que se confunde con esta otra: *vivir totalmente nuestro porvenir.*

Oceana: El porvenir no está por venir, dice Eddington: está ahí, todo él, y nosotros lo encontramos al paso, por grados sucesivos. Si ya lo hemos encontrado todo, recorrido todo, ¿qué nos queda?

Epónimo: Dice también Weyl que los acontecimientos no acontecen: están ahí, y vamos pasando a través de ellos.

Américo: Hay un fenómeno concomitante del que procuráis describir, y es el descorrer o recorrer inversamente todo el pasado, en los momentos en que nos amenaza algún peligro. Claro que esto sólo acontece cuando tal peligro se nos arroja encima de repente y mientras estamos en plena conciencia, y no, por ejemplo, cuando nos sentimos morir, agotándonos paulatinamente por efecto de un grave mal. En suma, la súbita evocación del pasado sólo se da ante una amenaza de muerte por accidente: el término de nuestro recorrido se nos aparece inesperado, antes de tiempo, y nuestra conciencia como que echa los brazos a todo su bien, lo abraza todo, en protesta contra la posibilidad de perderlo fuera de sazón. Sentimos que no hemos vivido lo bastante, y volvemos a vivir entonces, por la memoria, todo lo que ya teníamos vivido, que es nuestra única manera de vivir más en un segundo.

Oceana: Desde hace rato vengo pensando en las teorías de Dunne sobre los llamados ensueños premonitorios que, según él, alteran la

realidad del "suceso-por-acontecer", en la misma forma en que alteran el "suceso-acontecido" los ensueños de recordación. Dunne arriesga la teoría de que, en ciertas horas privilegiadas, nos "acordamos" en sueños de lo que nos va a suceder; hacemos "recuerdos del porvenir" como en el cuento; vemos, aunque a través de una lente turbia, el porvenir, el porvenir que está allá, todo él, esperándonos.

Epónimo: ¿Dónde quedaría, a todo esto, el tiempo creador de Bergson? Parece que Dunne lo aparta, como un estorbo, con el pie. ¡Bueno está eso!

Se apaga

Anochece decididamente. Los tres y los cuatro se fatigan, se borran en la hora indecisa. Todo se ha hecho más lento y grande. La ría, cargada de silencio, como que contrasta con la vega, llena de rumores tan discretos que parecen cuchicheos y chasquidos. Los de la merienda entran poco a poco en dulce sopor. Los del diálogo van callando. La majestad de los montes pesa ya más que las ideas. Antes de volverse opaco, todo, por un instante, se vuelve transparente y se deja entrar hasta el seno. La rueda gira más despacio. ¿Quién, qué cosa magnífica y alada ha venido a refrescarnos la frente, "a nosotros, digo, a quienes la fortuna no ha otorgado ni ejércitos que conducir, ni repúblicas que gobernar, donde podamos demostrar lo que somos, y a quienes sólo dejó ella en patrimonio el estudio y la conversación, y las virtudes domésticas y privadas"?* No nos quejemos; más alta gloria nos contempla.

En el recodo de la ría se desfonda una barca, moribunda y anclada desde hace años, carcomida y oxidada toda, hecha fantasma de sí misma, abierta como una granada y con las costillas de hierro al aire: triste caballo fallecido, como ésos que vemos en la pampa calcinarse al sol.

Y así llegaremos hasta el momento en que, seca la tinta, yo atajo la pluma y consiento en que la pipa se duerma. La Musa ha dicho a media voz:

—Basta. Me molesta el tabaco.

* Pellison, *Histoire de l'Académie Française depuis son établissement jusqu'à 1652.*

II

ANCORAJES

[1928-1948]

LA CAÍDA

Exégesis en marfil

En el Museo Arqueológico de Madrid encontré una vez el precioso objeto. Me hacía señas desde la vitrina, y yo, de momento, aunque lo aprecié con los ojos, que era ya bastante, no pude entender lo que me decía. Rodeado de otras reliquias de arte y de historia, llegaba hasta mí, más que acompañado, confundido en montón con muchas palabras y muchos símbolos. Fue menester que pasaran años y yo cambiara de ciudad y, un poco, de vida.

Entonces, en la soledad del recuerdo, sobre las blandas almohadas de la memoria, comenzó a brillar como la joya en su escriño. Era una pequeña cosa de marfil. No sé ya ni para qué servía. Acaso era una caja, una arquilla, un estuche. No sé ya ni de qué siglo era, aunque creo que del XVIII, y que procedía de la eboraria madrileña de los Sitios Reales.

El marfil labrado, en marco de bronce áureo y plata barroca, parecía, de lejos, un enrejado o lacería caprichosa, mancha de movimientos blancos, nidada de larvas diminutas y palpitantes. Visto de más cerca, el misterio se iba revelando: era un grupo de figuras angélicas o diabólicas que, en trabazón cerrada y jeroglífica de brazos, piernas, alas y cuernos, caía; caía desde el cielo hasta el infierno. Era una representación de Satanás precipitado por Dios, que se derrumba arrastrando consigo la legión de espíritus despeñados. En el centro, el arcángel San Miguel blandía su espada. Tal vez andaban entre la madeja la Trinidad, Adán y Eva, y otras nociones.

El labrado era tan precioso en los huecos como en los relieves; y, expuesto a los cambios de luz, ya dejaba ver el grupo alegórico mismo, o ya un vaciado, un molde negativo, en que las figuras, patéticamente enredadas unas en otras, fingían un racimo de insectos suspendido en el espacio, a medio caer.

Cada vez me aficioné más a resucitar con la imaginación el marfil labrado. Y un día, la cosa exquisita me dejó deletrear —a la luz de una preocupación provechosa— su sentido escriturario y profundo. Sentí, comprendí, que el mito terrible de la Caída de los ángeles re-

beldes no era más que una figuración sentimental de la caída de la materia; es decir, del curso de los astros; es decir, de la gravitación universal; es decir, de la pesantez, del peso. Comprendí por qué la levitación o poder de suspenderse en el aire es carácter que la Iglesia admite y reconoce en sus santos. Y me pregunté, sin atreverme todavía a contestarme, sobre el sentido teológico de la Ley de Newton y sobre la depuración del dogma que pueden significar las fórmulas de Einstein.

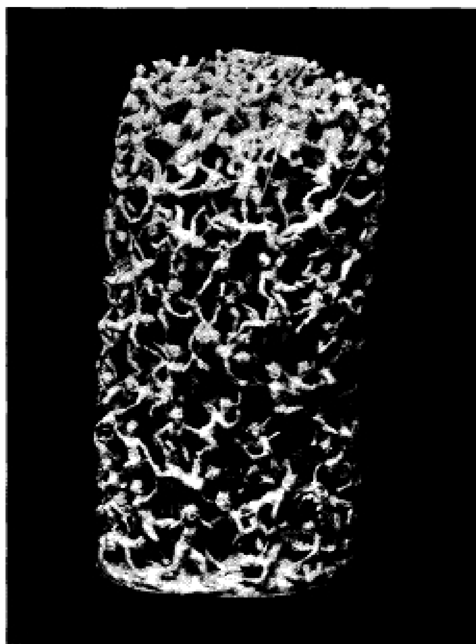
Al revés del santo, al revés del aeróstato, el demonio se enorgullese, se hincha de materia, y entonces cae. Esta derivación hacia abajo, yo —en mi joya de marfil— creo verla a modo de masa celeste de repente vuelta de piedra, hecha aerolito, prostituida de peso y arrancada así al firmamento, como en el Greco ciertos jirones de éter sólido que resultan acuchillados por las aspas luminosas de la cruz.

De suerte que el curso de los astros, y la pesada ley de mundo que anima los átomos como si de veras fuera la sangre de la creación visible, están regidos por la norma de la caída; son una precipitación, son un pecado. El mundo está hecho de pesantez, de caída; está labrado en la carne misma de Luzbel. El mal está en el origen de las cosas aprehensibles por los sentidos, y el pájaro del alma, si lo alcanza Satanás con sus perdigones de plomo, cae batiendo el ala dolorosa, como los ángeles heridos del marfil madrileño.

Todo el poema material de Lucrecio puede interpretarse al fulgor del mito de Satanás, y sigue teniendo sentido físico. La precipitación y el torbellino de átomos, los desprendimientos y atracciones, las condensaciones y emanaciones, la gran zarabanda del orbe, desde lo inasible diminuto hasta las enormes cuadrillas de las constelaciones, son una caída: La Caída. Y las trayectorias de los mundos vendrían a ser como el dibujo funesto de una mala idea, desplegada sobre el seno curvo y combo de los espacios.

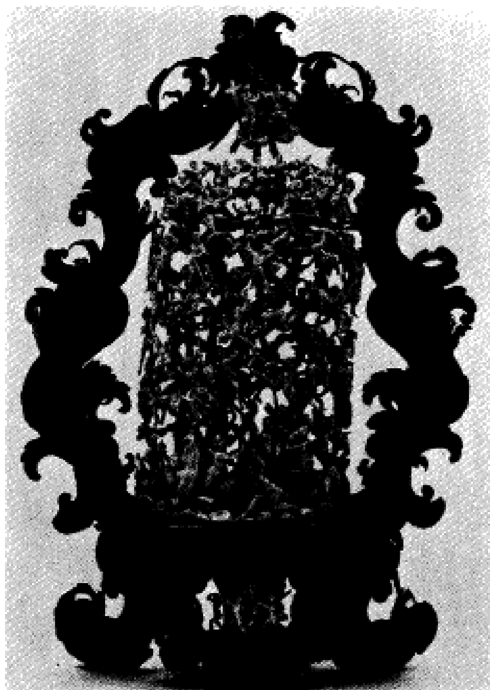
El mundo se prueba por sus extremos: en el átomo y en la estrella pasa lo mismo. En el campo de las dimensiones intermedias (el hombre y la flor) hay disimulo, y hay veleidades de aroma y de albedrío. Las cosas planetarias y las microscópicas —es decir: las cosas— siguen siempre el camino más corto para poder recorrerlo con toda la lentitud posible. Si hay en la naturaleza velocidades vertiginosas, es porque la naturaleza no ha podido menos de adoptarlas, precisamente porque ellas representan un ahorro máximo de molestia; es porque ellas son proporcionales al declive mismo del medio en que

La otra pieza parecida. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Vista general de la sala I del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en cuyo primer sector se exhiben los objetos de marfil (vitrina 11).





"... como la joya en su escriño..." *La caída*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Un detalle dramático de *La caída*.

acontecen. La luz, si pudiera, iría más despacio; pero como ocurre por las veredas más pendientes, resbala o se deja ir como desesperada. El mundo todo se viene abajo; hay un deshielo general, un deshacerse, un desintegrarse, de que la radioactividad es el caso agudo. Una especie de pereza cósmica rige al mundo; es la maldición de Luzbel. Todo deriva por la línea del menor esfuerzo. La nueva noción de la gravedad interplanetaria es un himno a la laxitud: el dinamismo se ha vuelto flojedad. Un astro no va hacia otro o no danza en torno a otro atraído por una fuerza positiva, sino que rueda o se deja caer por donde menos le cuesta, según los accidentes y colinillas de ese terreno matemático que hoy se llama el Espacio-Tiempo. Y lo propio hace el electrón en el átomo, y acaso el hombre ante la mujer. Y todos, como el arroyo que corre al mar: no atraído por el mar, sino abandonándose hacia el mar.

La "fuerza", en su antiguo concepto heroico, no es ya un postulado esencial de la mecánica. Asistimos al crepúsculo de la fuerza. Todo es derrumbe, como en el marfil de mis recuerdos. La fuerza ha venido a ser una convención verbal, una entidad mitológica para interpretar la desviación, la divergencia entre un sistema de geometría abstracta y apriorística, y un sistema de geometría natural. Para explicar toda alteración no prevista en un cuadro de quietud o de movimiento uniforme, se ha invocado la idea de fuerza, como antes se invocaba para ciertos casos la idea —no menos mitológica— de "horror al vacío". Hoy todo se explica por la pereza cósmica, por las ganas de dejarse, ¡oh vicio! Inútil disimularlo: es la Pereza, no es más que la Caída:

La pereza que mueve al sol y a las otras estrellas...

(Visto el objeto a contraluz, entre las venas caladas del marfil, entre la parrilla satánica, otro labrado indefinible —el labrado del aire— me daba la pauta del trasmundo, del trasmundo virgen aún para los sentidos y —debo decirlo— prometedor.)

COMPÁS POÉTICO

1. UN DIVINO DESORDEN

CON cielo y mar, con día y noche, con luna y sol, con hora y luz, con sombra y duelo, con duelo y alegría (a condición de ser siempre la alegría sin causa), con todas las cosas grandes y vitales —faros, montes, espadas y constelaciones—; con agua y fragancia, con fruta de árboles y miradas de hombres; con todo lo que, siendo todavía de este mundo, anda, ya, a fuerza sin duda de plenitud, en las orillas de lo sobrenatural. Con todo ello hizo Juana de Ibarbourou *La rosa de los vientos*. A lo largo del libro, frecuencia de imágenes totales, que quisieran de un intento abarcarlo todo: metáforas de torres y albas, vendimias y sueños, rosas y números, que de propósito voy nombrando en desorden. Porque Juana, también de propósito, "rompió el timón y la hélice de su navío", renunció de golpe a las esperanzas convencionales de salvación (entre las cuales se cuentan también la rima, la estrofa y el metro autorizado por los reglamentos de aduana), para entregarse definitivamente al misterio destrozón, a la verdad agresora y arremetedora, que usa de todos los sentidos sin dejarse ya engañar por ninguno.

De manera, Juana, que sola en tu barca ebria, y despeinada en el viento, eres, terriblemente pura, un testimonio fehaciente de la catástrofe: la catástrofe que la presencia de Dios desata en las cosas, cada vez que se acerca a ellas.

2. UN ORDEN DIVINO

Dije, amigo Enrique, que éstos son veinte años de labor poética ejemplar: *Poesía*, de 1909 a 1929.

Cuando González Martínez llegó a México —de su soledad, de su provincia— ya habíamos hecho, a su espera, un gran silencio respetuoso. ¡Su poesía, tan casta! No se nos asuste, toda ella escultura de aire. Pasajero con una jaula llena de alas. Pero —¡qué sorpresa!— el pajarero adelgazó tanto la liga que, en vez de pájaros,

fue enredando ángeles y ángeles. Sus ángeles temblaban de asombro y eran los primeros en no entender cómo había sido aquello. No imaginaban que se les pudiera cazar con palabras. Era la primera vez que pisaban tierra, que respiraban tierra. Y el caso fue de lo más astuto que se ha visto en las letras. Porque la inspiración salía prendidita con sus cuatro alfileres, disfrazada de razonamiento, arrastrando larga cola de secuencias lógicas. ¿Quién iba a sospechar que aquella hija de familia acabaría por provocar tentaciones tan irreales? Y, al término de cada poema, —¡qué sorpresa!— ya estaban ahí, quietos y cautivos, los ángeles. Así se demuestra el patético milagro de Orfeo, que consiste precisamente en raptar a Eurídice dormida. ¡Cuidado: si despierta escapa, es una escultura de aire! Y todo como quien toca música, como quien hace otra cosa. Parece un discurso, parece un razonamiento. Pinta hacia el orden: pega en el milagro. Grande utilidad, pues, la de la poesía, amigo Enrique.

3. Trote y galope

Por ahí salieron trotando unos cuantos versos de ocho sílabas, repique tan contagioso que da fatiga reducirse a contarlo en prosa. El *Romance del gaucho perdido*, de Ángel Aller, suena, desde que asoma, sus buenas espuelas castellanas del Uruguay. Espuelas tocadas, aquí y allá, de platería andaluza y oro cordobés, de aquéllos de Góngora. Porque la penetración de Góngora es, en nuestra América —con otro imperialismo más y con la difusa esperanza de otra política más brava— una realidad que está en el aire.

Hacia San José de Mayo,
arca de la valentía,
tres hombres, tres soledades,
iban haciendo su vía.

Van a buscar a Espínola, montado cada uno en sus ocho sílabas. Trote ligero por esas huellas, trote ligero, con lamento y todo en subjuntivo ("Lenta se alzara una voz"), porque es el ánimo que los humanistas lo entiendan.

Pero ¿qué tendrán que ver aquí —diréis— entre gauchos los humanistas? Objeción vulgarísima: el aristócrata Marqués de Santilla-

na fue el primero en juntar los refranes que dicen las viejas tras el fuego; y el erudito varón Rodrigo Caro es abuelo de los folkloristas. El pueblo y los sabios bien se entienden. Se ha visto a Keyserling en la rueda del mate, departiendo entre los "paisanos". Y varios siglos de romance español, a trote ligero, corren los campos americanos desde que, a la vista de San Juan de Ulúa, Hernán Cortés y Hernández Puertocarrero comentaban, de caballo a caballo, aquello de: "Cata Francia, Montesinos".

Pero, de repente, sobre el oro de un alcor, el jinete Espínola que se vuelve nube y, quebrando tréboles, desaparece en un galope. Ya no quiere nada con el mundo, ya es ermitaño; tiene un lirio en el pecho. El caballo vaga por la bruma, con esa locura fantasmal del que ha olvidado su destino. Galopa —que es multiplicar dos veces sus cuatro pesuñas— y ya tenemos los ocho pies del romance, desamparado por ahí en los campos de América.

Poeta del Uruguay, campero diestro: ¡lazo con él, y músculos de domador! Y otra vez lo oigamos piafar a nuestra puerta, rechinando arneses.

4. Soberbio juego

¿No nos encontramos una vez a Don Segundo de la Mancha conversando con Don Quijote Sombra? (Dicho sea con toda proporción, y acentuando símbolos.) Tampoco tiene miedo a España Eugenio Florit, porque es suya; porque ya es nuestra, americanos. Tampoco tiene miedo al Rengifo, a la Preceptiva, porque ya somos tan libres que es lícito, si nos da la gana, componer todo un *Trópico* en rigurosas y bien contadas décimas. Triunfo de la voluntad, voluntariamente ceñirse a todo. Y más cuando el poeta siente, en el tonillo de la décima, el compás de esas canciones nativas, tan de su pueblo y tan de América, que por toda ella andan vestidas con diferentes nombres y, siendo "llaneras" en Veracruz, son "estilos" en las tierras del Plata. Y otra vez, entre las ocho y las ocho sílabas —quién sabe si a través de los españoles de treinta años— la insinuación de Don Luis de Góngora, "como entre flor y flor sierpe escondida".

Si "al mar le salen brisas", Florit, a esas décimas les nace solo, a pesar de tanto cultismo congénito, un punteo de guitarra, vibrado a la espina de la espinela: un son de ingenio, de rancho, de estancia, de quinta o como se diga en nuestras veinte repúblicas. (Porque ya

hay que hablar para todas ellas y, aunque con instantes grotescos, *Tirano Banderas* es la obra de un precursor.)

Y yo no estoy cierto de que el campo americano haya dejado jamás de ser cultista. Caña, banana, piña y mango, tabaco, cacao y café son ya palabras aromáticas, como para amasar con ellas otro confitado *Polifemo*. Le faltó el ímpetu, pero no la jugosa materia prima, a la *Agricultura de la zona tórrida*. Luis Alberto Sánchez me lo explique: el peruano que encontró a Góngora haciendo de las suyas hasta en nuestros hábitos políticos. Tanto peor para los que nacieron sin raza y les da vergüenza que haga calor.

Y salimos, Florit, de las doce más doce décimas, por ese procedimiento mágico que está en reducir la flor y el pájaro a un esquema de geometría, como se sale de un ejercicio austero, de un ejercicio militar: quién sabe qué fiesta de espadas, qué esgrima de florete —parada y respuesta al *tac-au-tac*— donde cada palabra se encuentra, exactamente a los tantos versos, con la horma de su zapato; cada imagen choca a tiempo con su hermana enemiga y se gana su merecido; cada oveja va con su pareja, y los ecos juegan por todo el libro al toma y daca. Divina juglaría de cuchillos, soberbio juego la poesía.

5. Ofrenda de palabras

Premática primera: que nadie confunda la poesía con los estados poéticos de la mente. Instantes de emoción poética —porque se los dan ya hechos la luz y el aire y, sobre todo, el claro de luna— hasta un pobre can suele tenerlos. Como verdadera creación, la poesía está fuera de su creador. Y viene a ser la otra creación, la que fue delegada en la persona de Adán, cuando puso nombres a las bestias. La poesía: ente posterior a la palabra. Una anécdota de Mallarmé y Degas viene a punto. Degas tenía su violín de Ingres: cuando dejaba el pincel, se empeñaba en hacer sonetos. De ellos acabó unos veinticinco, a fuerza de fatigas. "—En todo un día no he podido dar término a éste —se quejaba con Mallarmé—, y, sin embargo, ideas no me faltan." "¡Pero Degas —le contestaba el Maestro con dulzura— los versos no se hacen con ideas, sino con palabras!"* Ya todos lo admiten así, teóricamente. Y casi todos lo olvidan al enfrentarse con los libros de versos.

* OC, XIV, 103.

Y aquí empieza lo de si se entiende o no se entiende. Por lo cual —premática segunda—, que nadie confunda la poesía con las cuentas de la lavandera. Y todo esto, que ya lo tenemos tan oído y tan repetido, lo vuelvo a decir para usted, Ricardo E. Molinari. Para usted que, un alegre día (tiempo después de *El Imaginero*) me trajo a los Cuadernos del Plata ese delicado enigma de *El pez y la manzana.* Lo descargó ahí, en torrecitas de versos, como quien aporta cestos de ofrenda. Compendio —diría él— de la primavera, apretada en mimbres y tejida en racimos.

Pero el *Panegírico de Nuestra Señora del Luján* —también con sus florecitas al ojal, en epígrafes de Villasandino o de Fray Luis; también con esos sabrosos humillos del Siglo de Oro, Epístolas, Cartas Nuncupatorias y cosas así en letra grande; también con esos dibujos de Norah donde parece que cada objeto acaba de ser inventado y apenas va a comenzar su vida— me convence de otro mandamiento más de la poesía. Ahora ya estoy por jurar que no sólo es palabra, sino palabra impresa, bien impresa, bien impresa en papel de Auvernia, tirada en pocos ejemplares, y con un ex-libris al cabo —delfín en caduceo con el áncora— que venga a decir: *festina lente.* Ahora pienso que el poeta total no es ya sólo músico, no sólo trabaja con aire modulado, sino que también es impresor o componedor de páginas con tipos. Y mucho más si sabe captar la gota de agua destilada —aquello que apenas significa ya cosa alguna— para luego irla cuajando en diamante: "Ofrecido acero, transparente goce. No importa ya perder el mundo..." No importa perderlo, Molinari, porque ya lo hemos usado todo: para hacer palabras con él, para hacer poesía.

FRAGMENTOS DEL ARTE POÉTICA

¡Qué singular te deseo!

GRACIÁN, *El Héroe*

1. TRABAJO

OH TÚ, quienquiera que seas, poeta y sabio, para quien el arte y la ciencia aparecen como una parte más de la vida, mezcladas en las experiencias diarias e inseparables de ella: ¿has considerado a lo que te expones? Feliz, pero con felicidad poco envidiable, aquel "publicista" profesional que hace un solo libro cada vez, y para quien la obra es distinta de la vida. Trabaja de tal hora a tal hora en punto. Después, cierra la cortina de su escritorio, y a otra cosa. Tú, en cambio, hostigado de ideas y de motivos, a cada instante te aíslas para fijar un rasgo, una sugestión, una palabra. "—¿Qué escribes ahora?" —te preguntan. Y tú no sabes ya si contestar con rabia o con risa: "—¿Qué escribo? Escribo: eso es todo. Escribo conforme voy viviendo. Escribo como parte de mi economía natural. Después, las cuartillas se clasifican en libros, imponiéndoles un orden objetivo, impersonal, artístico, o sea artificial. Pero el trabajo mana de mí en un flujo no diferenciado y continuo. ¿Qué estoy escribiendo? He aquí lo que estoy escribiendo: mis ojos y mis manos, mi conciencia y mis sentidos, mi voluntad y mi representación; y estoy procurando traducir todo mi ser inconsciente en esa sustancia dura y ajena que es el lenguaje, y que por desgracia no fue hecha para tan delicada tarea. Mañana todo eso se llamará la novela de tal, la comedia de cual, el poema de esto y el ensayo sobre lo otro. Eso estoy escribiendo ahora." —Pero el curioso impertinente ha renunciado a entender y hace rato que no te sigue.

Oh tú, quienquiera que seas, poeta y sabio: grandes maestros tienes, en grandes modelos puedes inspirarte. Goethe, aunque con materia más sublime, era un espíritu de tu misma familia. La obra, todo el día tejida con la existencia, se le deshacía en ensayos fragmentarios.

Su realización exterior nunca alcanzaba el ritmo de su velocidad interior. A veces, contrariada su urgencia creadora por su curiosidad, estorbado siempre el literato por el diletante de acción y de conocimiento, embarazado, además, el poeta con el ministro que llevaba a cuestas, casi se dio por muerto para su obra, quiso hacer en ella un corte súbito (el clásico "golletazo", dicho en términos del oficio), y tentado estuvo de juntar sus fragmentos y publicarlos en montón, como quiera, al solo intento de libertarse. Y al fin el genio se fue abriendo paso y logró organizar, por lo menos, lo organizable.

También Leonardo padeció este exceso de salud; también a él lo ahogaba la plétora de solicitaciones artísticas y científicas. Goethe y Leonardo pueden servirte, no sólo por lo que te enseñen y estimulen, sino porque encuentras en ellos el mejor cuadro de tus síntomas y el mejor anuncio del peligro que corres.

Ellos se salvaron por la calidad, por la excelencia. Mil veces, una astilla de su taller vale más que toda una estatua cincelada por otros. A ti sólo pueden salvarte la paciencia y la diligencia, el esfuerzo de cada instante para articular las piezas rotas. Y, sobre todo, un gran ideal de armonía contemplado con arrobamiento y servido con voluntad constante. De este ejercicio, tu alma puede salir un día arquitecturada. Entonces cada palabra madurará a su tiempo, caerá sola en su sitio único. Los estratos de tu obra irán encimándose como una torre necesaria.

2. Longevidad

Pero hay que contar con la vida larga. Piensa de ti según el mito de Osiris; piensa de ti como si nacieras despedazado y tuvieras que juntarte diligentemente trozo a trozo. Conquistar la unidad es, no sólo tu empresa artística, sino acaso tu misión humana por excelencia. Que tu destino espiritual tenga tiempo de desarrollarse. Laila la vidente —una persa rubia y hermosa, gigantesca como imagen para ser puesta muy arriba— ha examinado las líneas de tu mano y te ha augurado los ochenta y tantos años de Goethe. Que ninguna torpeza de afuera venga a interponerse; no tropieces contra lo fortuito, no te anules en el choque contra lo indiferente o lo inútil. No quiera cada uno hacerte sardina de su ascua. Cuida tu largo curso, prescindiendo, a izquierda y a derecha, de toda guerra que no sea

tu guerra. No te atraviese la espada que no era para ti. No te dejes matar de bala perdida. Mira cómo anulas la casualidad, no te hagas víctima de cosa tan ciega.

Por algo te sientes todavía tan plástico y tan lejos de cristalizar. A tu alrededor, los de tus años han llegado ya a convicciones que a ti te parecen improvisadas, y han conquistado ya principios, que a ti te resultan deleznables, sobre casi todos aquellos extremos en que tú todavía te buscas y te interrogas. Tus cañones son de larga parábola y sólo aciertan a gran distancia. No te desalientes: es que tu alma tiene la figura de la longevidad. Tu órbita es otra. Que el cómputo de tus años te deje cerrar la trayectoria. No te desvanezcas tampoco, nadie ha probado que esto valga más que aquello. Cada uno en su curva, todos los planetas adelantan con igual dignidad. Seduce al tiempo, obliga al tiempo. Otros pueden acabar antes —peor o mejor para ellos. Tú, a tu vasto viaje; tú, a tu arco grande y a tu declinación segura. Tú, a lo tuyo.

3. Precocidad

Largo el arte y breve la vida. Luego hay que ser precoz. Y como capítulo primero, hay que haberlo leído todo. Mejor aún, saberlo todo; y óptimo entre lo mejor, lo antes posible. Rechinen los dientes la pereza y la envidia. Sería muy cómodo vivir colgado de un árbol, balancéandose de la cola. Pero el mundo humano es hoy lo que es, y no podemos remediarlo.

Cuanto se dice contra la precocidad es fruto del bajo resentimiento. ¡La rabia que nos da el animal más plenamente "evolucionado" que nosotros! Y en el peor de los casos, si fuere cierto que la precocidad trae la esterilidad prematura, ¿qué falta nos hubieran hecho los posibles versos del viejo Rimbaud, feo y endurecido? ¿A qué acompañar hasta la esclerosis al niño tempranamente azotado por el aletazo de la poesía? Si tal ha de ser tu destino, arde y desaparece. No necesitan más la luciérnaga ni la centella. Cierto que estamos, personalmente, por la longevidad. Pero de mucho y malo a poco y bueno la elección no es dudosa.

Y hasta para la verdadera longevidad importa amanecer cuanto antes. De modo que cuanto antes se hayan superado ya todas esas

elementales querellas entre los antiguos y modernos, lo clásico y lo romántico, el arte por el arte, y el arte para el servicio del pueblo, la poesía informe y el poema estrófico, el verso libre y el rimado, y las demás alternativas del grado infrapreparatorio. ¿Y la originalidad y la imitación? Sea ello disputa de claustro materno, o apurada en el primer vagido.

4. Valor de locura

Todo lo entendía: estaba loco. La serpiente le había silbado tres veces en la boca, y ya comprendía el lenguaje de los animales, las plantas y las piedras. Dotado, así, de elementos superabundantes, llegaba a conclusiones del todo inútiles para los que viven en una zona más limitada de la naturaleza. A fin de que lo dejaran en paz, hacía figura de humorista. Sus profecías, sus atisbos y sugestiones trascendentales pasaban por chistes de buena ley. Su alegría misma, como una luz cuya onda demasiado rápida o demasiado lenta escapa a la vista ordinaria, caía fuera del espectro solar y pasaba inadvertida. Su fecundidad, penetrante como una atmósfera, no se sentía por lo mismo que se respiraba. Su compás rebasaba siempre el límite por los dos extremos. En un compás medio vive el hombre, y con este universo medio compone sus verdades. Pero aquel sabio, aquel loco, siempre más allá o más acá, o era diminuto o enorme. Si diminuto, solía pisar sobre el hombre y atravesarlo a su paso sin darse cuenta; si enorme, solía al contrario salvar de un tranco la cabeza de su semejante, como se salva una piedrecita sin tocarla. Había anulado las apariencias de lo intermedio: las nociones de espacio y tiempo se le deshacían en la intuición de lo planetario, y las nociones de regularidad, continuidad y sustancia se le deshacían en la intuición de lo atómico. Ya poco faltaba para que contemplara también directamente todo el espectáculo de los sentidos (que nuestros sentidos traducen o disfrazan a su modo) como una telaraña de vibraciones y rotaciones. Ya poco faltaba para que llegara al esquema insípido de la unidad, al aburrimiento neumático de la certeza. Y en su trato con las cosas, tomaba en cuenta, de un modo espontáneo y sencillo, el diálogo del electrón y el cuanto, y lo que es mejor, las opiniones de todos los objetos que le rodeaban. Decían, pues, que era deshumanizado: sería, pues, por exceso de realidad. A fuerza de sentido ínti-

mo, todo le entregaba una cifra, un mensaje, un gesto, una intención. Todo lo entendía: estaba loco.

—¿Qué fábula, que invención es ésta? —Es la más extrema posición crítica, es la última caricatura, el retrato abultado —pero abultado según sus propias líneas— de lo que a ti te está aconteciendo. Te sales de la realidad aprovechable. Si vas a escribir, de repente la hoja de papel te hace un gesto, la pluma te secretea o la máquina lanza un relincho que sólo tú percibes. ¿Y cómo dejar que se pierda toda esa riqueza de expresiones? ¿Cómo dejar sin interpretación todos esos símbolos, sin respuesta todas esas preguntas? Tú, aquella mañana, habías desenvainado tu espíritu para otro fin determinado, pero en tu taller te estaban esperando, sable en mano, mil apariciones y fantasmas. Hay una cortesía de las letras como de las armas. Hay que acudir al reto. Hay que dejar para mañana el poema proyectado, y tomar notas a todo correr de lo que nos están gritando las cosas: por qué gesticuló el papel, en qué cabildeos anda la pluma, por qué la máquina bufa y piafa. No hay asunto humilde para el poeta. Que te tomen por humorista o loco, y entabla ahora mismo, si hace falta, la conversación que tienes pendiente con el dedo gordo del pie izquierdo.

5. Los buitres y los ojos

Nunca quise disimularte que el andar en suertes poéticas es una temeridad y un peligro. Te vengo previniendo como el viejo de la montaña al caballero que acomete la empresa mágica. Muchos han perdido aquí la felicidad, la salud, la vida misma. Hallarás dragones que echan fuego y, si pasas sin hacerles caso, atravesarás las llamas indemne. En cambio, el capirotazo de un insecto será la orden inapelable para cambiar de rumbo. ¿Cómo orientarse donde lo ostensible resulta indiferente y donde, a lo mejor, la fatalidad se sirve de signos inefables? Los nuevos psicólogos recomiendan mucho que no se hagan juegos de salón con lo Inconsciente. Si entras aquí, no será por juego, no será por pasar el rato. Mira a los que se han asomado a la poesía y después desertan (casi todos dan en políticos profesionales), cómo conservan para toda la vida una llaga irrestañable de odio. Si entras aquí, abandona toda esperanza: estás, para siempre, entre la *perduta gente*, entre los poetas.

Vas, pues, a vivir entre las palabras: ¿has considerado a lo que

te expones? Las palabras no nos dan tregua. ¡Qué brega la de las palabras! De día, de noche, en la vigilia o en el sueño, solas o en montón, a rejón y a lanza sobre nosotros, helas ahí, hipertrofiadas con la sangre que les das a beber, raros animales de otra creación, disparates que robaron vida en tus entrañas, pesadillas hechas de ti mismo, bocetos de otra fauna a lo Jerónimo Bosco. De tanto usarlas, las palabras se han robustecido adentro de ti; reclaman su autonomía como Irlanda y como la India Inglesa; aspiran de pronto a vida propia. Son ya un organismo dentro del organismo, un cáncer psíquico cuyos síntomas no puedes negar que te complacen: te hacen creer en la inspiración. De repente, en un claro de tu conciencia, caen palabras como llovidas del cielo, y la emprenden a cuchichear a solas. A veces —y aquí está el peligro— determinan tus actos

(Cuando yo buscaba un piso en París tuve que andar mucho. Visité, en el Quai de Passy, el departamento que había sido de Paul Adam. Desde allí se veía el Sena con barcas y farolillos de colores. "*Venise à Grenelle!*" solía decir Paul Adam. Pero aquel departamento era demasiado relicario: cualquier nuevo huésped era un intruso. Había que respetar la última colilla y la babicha del último cigarro que fumó el maestro, la mancha que su cabeza dejó en el respaldo del sillón. Adentro de mí sonó una voz: "—No se puede vivir entre la ceniza sagrada".—Sin darme cuenta de que las palabras ya habían escogido por mí, rehusé la proposición y seguí de frente. En el Quai de Tokio, estoy ya dispuesto a tomar otro piso, también con ventanas sobre el Sena. Abajo, el río corre turbio —"amargo", murmura mi voz. Y cuando casi estoy decidido o creo estarlo, suenan en mi interior, con timbre a la vez impalpable y claro, estas palabras: "¡Río de Agua de Carabaña!" La repugnancia del agua purgante tuerce sin remedio mi voluntad, y desisto de alquilar el piso.)

Y las palabras, que acaso comenzaron su aventura entre sueños, se atreven a la plena vigilia, gastan los muelles que aíslan la conciencia y la subconsciencia y quieren su parte en la razón. Un día las palabras se coaligarán contra ti, se te sublevarán a un tiempo. De pronunciamiento y cuartelazo verbal acaban algunos poetas viejos —Balzac, Heine, Baudelaire—, contraída la boca y sin poder articular una sílaba. A Sócrates lo hicieron morir las palabras de su demonio. Tal vez las palabras te acribillarán con sus puntas, tal vez sea tu muerte natural. Lo que empezó en travesura acaba en tragedia. Pero ¿no

ves que ni siquiera me dejan redactar tranquilamente estas admoniciones? Mientras esto escribo, va saltando un duende delante de mi pluma: es alguna palabra suelta que escapó de la jaula. Me hace un palmo de narices. ¿Qué dice? Dice con hueca y solemne comicidad: "¡Cuídate sobre todo de la palabra HOTENTOTE!", y se me ríe en las barbas, quitando toda seriedad a mi discurso. ¡Así me compensan mis fatigosos años de servicio en las letras! ¡Cría buitres para eso!

LA CATÁSTROFE

Cuando la piedra de la honda viene en camino, algo que es mineral en nuestra carne la presiente por imantación. Un vago temor nos invade. Porque la vida, y no la alegría, quiere la eternidad, ignorante de que sólo es vida por ser muerte en viaje. El soplo de las narices divinas que animó al muñeco de barro era ya el soplo del aniquilamiento. A su grave término se acercan, si a paso distinto, lo mismo la efímera que el diamante; y el fuego que a todos consume, implícito en el empuje inicial, es como deshielo que nadie ataja. Porque da lo mismo, al cerrar la cuenta, fundirse o derretirse.

El cómputo de probabilidades nos da la certeza de que, por las avenidas del espacio, abriéndose paso entre meandros estelares y tañendo sus clarines pánicos, cada instante avanza, a paso de carga, un cataclismo. Hay un derrumbe cósmico en marcha constante hacia nosotros. Tardará milenios en llegar, o tardará sólo unos segundos. Pero el corazón, siempre profético, adivina que el tiempo, el espacio y la causa son endebles, y que una amenaza, llena de explosiones de astros, está suspendida, zumbando, sobre nuestras frentes.

PALINODIA DEL POLVO

¿Es ÉSTA la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los remolinillos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepia, que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealidad de una calcomanía grotesca, de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita.

Mordemos con asco las arenillas. Y el polvo se agarra en la garganta, nos tapa la respiración con las manos. Quiere asfixiarnos y quiere estrangularnos. Subterráneos alaridos llegan solapados en la polvareda, que debajo de su manta al rey mata. Llegan descargas invisibles, ataque artero y sin defensa; lenta dinamita microbiana; átomos en sublevación y en despecho contra toda forma organizada; la energía supernumeraria de la creación resentida de saberse inútil; venganza y venganza del polvo, lo más viejo del mundo. Último estado de la materia, que nació entre la bendición de las aguas y —a través de la viscosidad de la vida— se reduce primero a la estaturaria mineral, para estallar finalmente en esta disgregación diminuta de todo lo que existe. Microscopía de las cosas, camino de la nada; aniquilamiento sin gloria; desmoronamiento de inercias, "entropía"; venganza y venganza del polvo, lo más bajo del mundo.

¡Oh desecadores de lagos, taladores de bosques! ¡Cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos! Y cuando las montañas de andesita se vengan abajo, en el derrumbe paulatino del circo que nos guarece y ampara, veréis cómo, sorbido en el negro embudo giratorio, tromba de basura, nuestro valle mismo desaparece. Cansado el desierto de la injuria de las ciudades; cansado de la planta humana, que urbaniza por donde pasa, apretado el polvo contra el suelo; cansado de esperar por siglos de siglos, he aquí: arroja contra las graciosas flores de piedra, contra las moradas y las calles, contra los jardines y las torres, las nefastas caballerías de Atila, la ligera tropa salvaje de grises y amarillas pesuñas. Venganza y venganza del pol-

vo. Planeta condenado al desierto, la onda musulmana de la tolvanera se apercibe a barrer tus rastros.

Y cuando ya seamos hormigas —el Estado perfecto— discurriremos por las avenidas de conos hechos de briznas y de tamo, orgullosos de acumular los tristes residuos y pelusas; incapaces de la unidad, sumandos huérfanos de la suma; incapaces del individuo, incapaces de arte y de espíritu —que sólo se dieron entre las repúblicas más insolentes, Grecia y la Italia Renacentista—, repitiendo acaso con el romántico, cuya voz ya apenas se escucha, que la gloria es una fatiga tejida de polvo y de sol.

¡Porvenir menguado! ¡Polvo y sopor! No te engañes, gente que funda en subsuelo blando, donde las casas se hunden, se cuartean los muros y se descascan las fachadas. Ríndense uno a uno tus monumentos. Tu vate, hecho polvo, no podrá sonar su clarín. Tus iglesias, barcos en resaca, la plomada perdida, enseñan ladeadas las cruces. ¡Oh valle, eres mar de parsimonioso vaivén! La medida de tu onda escapa a las generaciones. ¡Oh figura de los castigos bíblicos, te hundes y te barres! "Cien pueblos apedrearon este valle", dice tu poeta.*

Pasen y compren: todo está cuidadosamente envuelto en polvo. La catástrofe geológica se espera jugando: origen del arte, que es un hacer burlas con la muerte. Nápoles y México: suciedad y canción, decía Caruso. Tierras de disgregación volcánica, hijas del fuego, madres de la ceniza. La pipa de lava es el compendio. Un Odiseo terreno, surcado de cicatrices, fuma en ella su filosofía disolvente. Stevenson se confiesa un día, horrorizado, que toda materia produce contaminación pulverulenta, que todo se liga por suciedad. ¿Cuál sería, oh Ruskin, la verdadera "ética del polvo"? En el polvo se nace, en él se muere. El polvo es el alfa y el omega. ¿Y si fuera el verdadero dios?

Acaso el polvo sea el tiempo mismo, sustentáculo de la conciencia. Acaso el corpúsculo material se confunda con el instante. De aquí las aporias de Zenón, que acaba negando el movimiento, engaño del móvil montado en una trayectoria, Aquiles de alígeras plantas que jadea en pos de la tortuga. De aquí la exasperación de Fausto, entre cuyos dedos se escurre el latido de felicidad: "Detente. ¡*Eras* tan bello!" Polvo de instántaneas que la mente teje en una ilusión

* Carlos Pellicer: "Retórica del paisaje". [*Hora de junio,* México, Ediciones Hipocampo, 1937, p. 57; en *Material poético.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 283.]

de continuidad, como la que urde el cinematógrafo. Por la ley del menor esfuerzo —el ahorro de energía, de Fermat— el ser percibe por unidades, creándose para sí aquella "aritmética biológica" de que habla Charles Henry, aquella noción de los números cardinales en que reposa la misma teología de Santo Tomás. El borrón de puntos estáticos sucesivos deposita, en los posos del alma, la ilusión del fluir bergsoniano. Las mónadas irreducibles de Leibniz se traban como átomos ganchudos. La filosofía natural se debate en el conflicto de lo continuo y lo discontinuo, de la física ondulatoria, enamorada de su éter-caballo, y la física corpuscular o radiante, sólo atenta al átomo-jinete. El polvo ¿cabalga en la onda o es la onda? El cálculo infinitesimal mide el chorro del tiempo, el cálculo de los cuantos clava sus tachuelas inmóviles. ¿La síntesis? La continuidad, dice Einstein, es una estructura del espacio, es un "campo" a lo Faraday. La unidad es foco energético, fenómeno, átomo, grano tal vez de polvo. Heráclito, maestro del flujo, se deja medir a palmos por Demócrito, el captador de arenas. El río, diría Góngora, se resuelve en un rosario de cuentas.

¿Por qué no imaginar a Demócrito, en aquella hora de la mañana, cuando hablan las Musas según pretendían los poetas, reclinado sobre sus estudios, la frente en la mano, pasajeramente absorto, en uno de aquellos bostezos de la atención que el estro aprovecha para alancear la conciencia con partículas de la realidad circundante, metralla del polvo del mundo, herida cósmica que acaso alimenta las ideas? Un rayo de sol, tibio todavía de amanecer, cruza la estancia como una bandera de luz, como una vela fantasmal de navío. Red vibratoria que capta, en su curso, la vida invisible del espacio, deja ver, a los ojos del filósofo atónito, todo ese enjambre de polvillo que llena el aire. Una zarabanda de puntos luminosos va y viene, como cardumen azorado que en vano pretende escapar a la redada de luz. El filósofo hunde la mano en el sol, la agita levemente y organiza torbellinos de polvo. La intuición estalla: nace en su mente la figura del átomo material, que no existiría sin el polvo. El átomo es el último término de la divisibilidad en la materia. En la intención al menos, porque cada vez admite divisores más íntimos. Sin el átomo, la materia sería destrozable y no divisible. Todo conjunto es una suma, un acuerdo de unidades. Por donde unidad y átomo y polvo vuelven a ser la misma cosa.

En sus cuadros provisionales, la ciencia no ha concedido aún la dignidad que le corresponde al estado pulverulento, junto al gaseoso, al líquido y al sólido. Tiene, sin duda, propiedades características, como su aptitud para los sistemas dispersos o coloidales —donde acaso nace la vida—, y como también —tal vez por despliegue de superficie— su disposición para la catálisis, esta misteriosa influencia de la materia que tanto se parece ya a la guardia vigilante de un espíritu ordenador. ¿Será que el polvo pretende, además, ser espíritu? ¿Y si fuera el verdadero dios?

MEDITACIÓN SOBRE MALLARMÉ

CUANDO, hace más de treinta años, comencé a ocuparme en Mallarmé, mi interpretación, como demasiado juvenil, cargaba los tintes patéticos, y el sentimiento de la tortura técnica dominaba sobre el gozo de los frutos logrados.* ¿Por qué no trasladar ahora el acento? Acaso repitamos así el proceso de maduración que algunos creen advertir en la obra misma del poeta: el pesimismo altivo de los primeros versos, que saben aún a Baudelaire, va dando lugar a una resignación inteligente y algo heroica. Se entiende más, se sufre menos, se disfruta mejor de lo que cada día quiera darnos. Una ironía templada, instinto estético de la sociabilidad, sirve de límite cortés a las exasperaciones latentes. Ella nos permite andar por el mundo y hacer caso de lo que nos rodea, aunque sin disimularnos, con su ácido aguijón secreto, que todo pudiera ser mejor. Y el poeta se inclina piadosamente ante sus semejantes, que al fin y a la postre también sufren.

La resignación sobre todo. Estamos embriagados de ansias infinitas, ya se sabe. Pero, entretanto que damos caza al talón errante del fantasma, aceptamos estos juguetillos menores de la Creación, que el ignoto Padre Espiritual quiso dejar a nuestro alcance: las palabras. En las horas de inspiración, hasta nos parece que estos juguetillos son instrumentos para realizar algún deber cosmogónico, que nos corresponde operar alguna metamorfosis en el mundo, a través del tamiz precioso de las voces articuladas.

Veamos de cerca la escala que va de la realidad a la poesía, abreviando —claro está— los peldaños, y tal como intentaba yo recorrerla, en pos de Mallarmé, ¡hace tanto tiempo y tanta vida!

Entonces me decía yo: —El mundo en sí no es ya nuestra representación. Nuestra representación —sensorial, emotiva, ideológica— sólo queda imperfectamente traducida por la palabra interior. La palabra interior todavía padece un desmedro al convertirse en palabra viva, hablada. Y ésta, finalmente, deja de serlo cuando se deja clavar en la palabra escrita. "Es decir —concluía yo— que el escritor

* "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé" (1909), en *Cuestiones estéticas.*

posee solamente un medio torpe y viciado, manifestación de vicios anteriores: porque las ideas no son ya las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho, la palabra hablada." Y si caen sobre la palabra escrita los ojos del lector, empieza para él una cuesta en sentido inverso, pero por distinta pendiente, porque cada uno anda por su propio camino, y la impresión del lector es ya diferente de la provocación recibida. ¡Constante comedia de los errores, diálogo manual entre mudos que se entienden a medias!

Cree Paul Valéry que en este error consiste el placer literario, y por eso llega a dudar... ¿A dudar por qué? Llamamos error a una manera de ser de las cosas. No podemos, desde la tierra, poner en duda los placeres del apetito. Y sin embargo, nutrirse con sustancias externas es también equivocarse con ellas, errar su destino, transformarlas. A menos que el doctor Pangloss nos convenza de que Dios hizo las vacas para que no falte carne en la mesa del señor Barón.

Yo, si no dudaba, creía al menos que todo Mallarmé se explica por la desesperación ante esta irremediable caída desde la cima de la realidad hasta el fondo de la página escrita. Que todo su esfuerzo se agotaba en esa irritante contemplación: el devolver a los signos estables, espaciales, de la palabra, algo de la fluidez mental. Lo que sería guardar agua en cestas o llenar esponjas de sol; o peor aún: dar fijeza y perennidad al *odorant souvenir* de las rosas que un día se le cayeron del seno a Marceline Desbordes-Valmore. (¿Y qué duda cabe? En cierto modo, ella logró dar perennidad a aquel aroma.)

Desde luego que esta interpretación no es falsa, aunque incompleta. Porque creo haber entrado en el sueño de Mallarmé cuando dije: "Dinámicamente imagino que se desarrolla el acercamiento de aquellas categorías irreducibles —las cosas, las percepciones, las expresiones— y camina hacia los arquetipos." Así como creo haber puesto el índice —demasiado ligeramente por degracia— en el punto más malicioso del problema (aquel por el cual Mallarmé comienza de veras a ser mago), al asegurar que tan vasto empeño, con ser en apariencia un mero esfuerzo lingüístico, "supone por sí la solución de muchos y más profundos problemas, y acaso el de la soñada correspondencia cabal entre las cosas y la voluntad teórica". De aquí a concebir que el poeta logre deshacer un cielo de nubes al decir la palabra "sol", como en un conjuro, o a rasgar las cataratas del cielo al decir la palabra "lluvia", sólo hay un paso: un paso eterno. A Mallarmé le hubiera seducido arriesgarlo.

Viélé-Griffin lo oyó hablar así:

—La vanidad de todo lo escrito me parece un axioma. Hay una imposibilidad absoluta de traducir en signos cualquier cosa noble y elevada. Todos los medios de expresión son de una relatividad inaceptable. Hay, pues, una necesidad teórica y, por lo tanto, ineludible en conciencia, de refundir del todo el lenguaje, la escritura y aun sus disposiciones materiales, para realizar este indispensable receptáculo de la Obra: el Libro.

La misma arquitectura del libro era para él una preocupación constante. De aquí la "'tipografía poética" que, en parte, heredó de Villiers de l'Isle-Adam y ensayó en el *Coup de Dés*. El libro le parece demasiado explícito, es decir, vacío ya de contenido. Hay que inventar un objeto nuevo: algo como un reloj de bolsillo en cuya esfera aparezcan símbolos y colores diversos, en un sistema cambiante y móvil, de suerte que sea posible combinarlos de muchos modos. ¿No anda por aquí la vieja filosofía china de los *Koua*, con sus trigramas y hexagramas? Cada combinación de este "nuevo molino de plegarias" —como dice Ghil— sugeriría nuevas reflexiones sobre el hombre y el universo. Pero ¿cómo fabricar este Reloj Poético en toda su plenitud metafísica, para que no se nos quede en un pobre calidoscopio?

Otra vez, dijo a Viélé-Griffin:

—Me quejo, en suma, de que, entre el pensamiento y su inscripción, el abuso de la reflexión haya ido ensanchando un limbo en que la palabra, ya sin agilidad, carece aún de fijeza.

Porque hablar, ¿qué cosa es hablar? ¿Qué cosa es usar de palabras sino disfrazarse tras ellas? Quien habla o escribe bien puede decir con Descartes: *Larvatus prodeo.* Se arroja al albur un sentido bruto del vocablo; entrevemos un segundo sentido, apenas; y allá, a través de una red confusa, adivinamos, o creamos por nuestra cuenta, perspectivas adonde no llega el lenguaje, tierras incógnitas sin ningún sendero practicable.

Traslademos, ahora, el acento. Pensemos, ahora, que el derrumbe desde la cima de la realidad hasta la página muda (*sur le vide papier que la blancheur défend*) no sea ya necesariamente una angustia, sino un grávido y acelerado placer, por cuanto encierra en sí el propio dibujo de una esperanza, el sentimiento de una ascensión ulterior, de un rebote hacia arriba y, lo que es mejor, hacia más arriba

que antes. Así el cirquero que se vale del trampolín para poder saltar más alto. O el nadador, cuya zambullida respira ya la victoria de un delicioso retorno a la superficie, donde el bien perdido del aire recobre un valor de creación reciente y anhelada. El ángulo de incidencia hacia abajo lleva ya, en preñez geométrica, el ángulo de reflexión hacia arriba.

Y no será un juego sin trascendencia, no es un ir y venir, o un deshacer para rehacer. Tras de haber caído desde el misterio hasta la palabra, no se vuelve al mismo misterio: después de la palabra aparece siempre otra cosa. Imaginemos un nadador que, al salir de nuevo a flote, se encontrara en sitio distinto; como si, durante su rauda ausencia, un encantador hubiera mudado el paisaje y los espectadores. Pues esto ha hecho, para el poeta, el resorte de la palabra. La poesía —entiéndase "el poema", no ese patrimonio común que es la emoción poética difusa—, estaba después de la palabra. No lloremos por el mundo que nos hemos dejado atrás, si el nuevo mundo que ahora descubrimos tiene la ventaja de una aparición, de una sorpresa, de una adquisición más, de un enriquecimiento sobre los datos en que operó su "error" la poesía. La Creación por el Logos.

En el escarabajo de los egipcios, que trabaja con los residuos de una catástrofe vital, volvemos a encontrar esta imagen de la creación. En el orden funcional de la naturaleza, hasta donde nos es dado abarcarlo, toda creación es resultado de alguna catástrofe anterior. Por eso Mallarmé comienza por bajar hasta el remolino del naufragio. Ya, apenas, sobresale el airón, la pluma del gorro. ¿Va a hundirse para siempre? No: desde su abismo giratorio, lanza los dados como boleadoras de gaucho. ¡A ver si logra enredar un día las piernas furtivas de la Casualidad, del azar, que es la cacería que persigue!

BREVE VISITA A LOS INFIERNOS

Sabemos de los que buscan el desdoblamiento, o en general la realización de sus personalidades latentes, en el sueño continuado de la novela, al modo como los niños juegan a perderse por los rincones de su casa.

Sabemos de los que buscan algo parecido en las drogas, a la manera del Dr. Jekyll, que, de tanto entreabrirle la puerta a Mr. Hyde, al fin se vio obligado a dejarle el pleno uso de su yo, abdicando de sí mismo en otra personalidad antes reprimida.

Los adeptos de la droga suelen crear un mundo a veces congruente en su extravagancia, a veces continuado en sus peripecias sobresaltadas; como si éstas vadearan los puentes, cada vez más frágiles e inestables, de la vigilia, para seguir su ruta dudosa.

Así, al menos, se presentan los delirios de la marihuana, que parecen, además, prestarse singularmente al vicio sociable, a la pesadilla colectiva. La alucinación de uno encaja en la del otro, y entre todos se van dando leyes lógicas que llegan a trabazón singular.

He aquí, al menos, lo que me han contado cuatro practicantes: Juan, José, Jesús y Francisco.

Eran, por 1915, los días del hambre, los días terribles de la revolución. Cada uno vivía como podía, y de milagro siempre. La guerra exterior había cortado al país de toda comunicación con el mundo. La revolución interna apenas le permitía bastarse a sí propio. Algunos, desesperados, optaron por pasar la borrasca en sueños, como aquel político y diplomático nuestro, tan bebedor, que se embriagaba antes de embarcar a manera de precaución contra el mareo.

Los excesos de marihuana a que se entregaron los cuatro amigos por más de medio año los llevaron a insospechados lugares. Crearon en torno a ellos un ambiente de frecuentaciones sobrenaturales, que poco a poco iba contaminando hasta a los meros testigos de su vicio. Si, entre los cuatro, no llegaron a crear un dios, como lo hacían, en su rapto, los coros dionisíacos, lograron por lo menos dar realidad a un duende.

Valle-Inclán os habrá contado algo sobre los maravillosos efectos de la yerba; la visión que ella produce obedece a la voluntad, de

hubieran dado si de propósito las buscaran en pleno estado de lucidez; y que vivían en alojamientos superiores a sus recursos, a los que les dio acceso la locura y nada más que la locura.

Ya los tenemos, pues, en casa acomodada y con dinero bastante; aunque a la casa le faltaran los muebles, y al dinero la ley.

Bajo la droga, las cosas revelaban su auténtico nombre; es decir, el de la reacción que provocaban en los sujetos. La puerta de resorte, cuyos dos batientes fácilmente se cerraban sobre la mano, era objeto de singular aversión, y vino a llamarse: "Doña Puerta Machacádedos". Y al duende que poco a poco engendraron en su alucinación colectiva, y que dio en perseguirlos hasta en sus instantes de lucidez y hasta perseguía a sus amigos y contertulios —extraños a la droga—; al duende que se manifestaba de pronto en chorros de agua caídos quién sabe de dónde, y que obligaban al poeta López Velarde a abrir el paraguas y a escapar de la nefanda compañía rezando el Padrenuestro; al duende bombero cuya tumultuosa aparición el marihuano Jesús saludaba con un grito de Hamlet: "¡Desorden de los elementos! ¡Desorden de los elementos!"; a ese duende le asignaron el nombre vengador y denigrante de Nalgolapio, en irremediable declaración de guerra. Por cierto que, más tarde, cuando abandonaron la droga y decidieron separarse para huir de su Nalgolapio, lo echaban de menos y hasta lo invocaban en vano. Herido en su dignidad de espectro, el duende aceptó por siempre el exorcismo. De paso, deshizo la sociedad de los cuatro locos.

Entretanto, en los días heroicos, la marihuana obraba prodigios y maravillas.

Francisco vestía siempre un chaqué usado, típica prenda del cesante, que se iba poniendo ya tornasol, aunque fue en sus días color de estornino, como las mulas de lujo en *Las mil y una noches*. Francisco era, de suyo, grave. Los amigos, en general, no se le atrevían con sus bromas. Pero, caídos en trance de inspiración y aturdimiento, Francisco les concedía de cinco a diez minutos diarios para burlarse de su chaqué.

¡Oh, qué minutos de delicia! Al instante se creaba, ante los ojos de los marihuanos, una ciudad evocada de las sombras. Era la ciudad de Chaquetonia, donde las casas tenían figura de chaqué; eran altas, delgadas y con las puertas largas; respondían a una arquitectura gótica que, en tipos de impresor, se llama "chupada", y recordaban en todo las proporciones y la apariencia de Francisco. Los

suerte que el sujeto, en mitad de la calle, ordena y dice: "¡Que ande la tierra bajo mis plantas!" Y la tierra se echa a andar, con teoría y procesión de paisajes, como en los telones rodantes del *Parsifal.* Y la montaña viene a Mahoma; o, en fin, la casa del sujeto viene a su encuentro sin que éste se dé el trabajo de moverse.

(*Nota:* Mallarmé, o porque lo oyó decir en Inglaterra, o porque lo inventó para tener algo que contar en sus Martes, aseguraba que Thomas de Quincey nunca ingirió tanto opio como pretendía, y que más bien se había documentado en Coleridge. Ignoramos lo que haya de auténtico en el "caso Cocteau". Hemos dudado de que Don Ramón abusara tanto de la marihuana como él lo dejaba entender. Baudelaire, como nosotros, se informó de segunda mano sobre los "paraísos artificiales". ¡Ay, y aún se asegura que respecto a otros menos lejanos!)

Pero nada de esto vale la visión de los cuatro marihuanos de México, el año del hambre, por 1915, cuando los más desesperados decidieron sortear en sueños la tormenta. No fue aquello un caos, sino un universo excéntrico, edificado sobre inverosímiles columnas, quebradizo como elegante. Tal me lo contaron Juan, José, Jesús y Francisco. Si ellos me engañaron, habrán sido en todo caso finos poetas.

¿Cómo sucedió, pues, que Juan, José, Jesús y Francisco —arrastrados en una vida inconsciente y a la duermevela— se encontraron un día viviendo a costas de un monedero falso? Y al siguiente, eran ya sus cómplices activos.

Francisco, el más puro o el más inepto, asomado siempre a la ventana, no tenía más oficio que vigilar y, a ser necesario, dar la voz de alarma. Se limitaba, como dice el pueblo, a "echar agua".

Los otros tres trabajaban en los troqueles del maestro; luego pasaban la moneda y, en fin, lo pasaban lindamente. Y de veras que es tan vil el dinero que merece ser bastardeado.

¿Cómo sucedió, pues, que, dando trastazos de ebrios, Juan, José, Jesús y Francisco se encontraron otro día instalados en una casa de los antiguos fondos eclesiásticos, casa venida a menos, pero no sin cierto tufillo de su antigua grandeza, y donde ocupaban y compartían una vivienda espaciosa y destartalada?

Eso no lo sabremos nunca, ni ellos mismos lo saben: misterios son de su borrachera, que los hacía atar todas las realidades de algún modo nuevo y desusado.

Así vemos que se creaban relaciones equívocas, con las que nunca

crepúsculos trepaban haciendo solapas sobre el cielo. A discreta altura de la tierra, comenzaba a soplar una leve brisa, la cual mantenía en vibración perpetua las faldas de los chaqués. En aquel espacio combo y torcido, las formas alambicadas se torturaban para encontrarse y meterse unas en otras: caricatura de las físicas no euclidianas que hoy se discuten ya en los salones, pero que en aquella época desdichada no habían llegado a nuestro suelo. El gran chaqué de Francisco era el elefante que sostenía el mundo, y desde él se prolongaban las líneas todas del espacio. José, Juan y Jesús se desternillaban de risa.

Francisco, en tanto, crucificado entre las ilusiones geométricas, como araña de su tela cautiva, permanecía inmóvil y callado. Inmóvil sobre todo: sostén, Atlas mantenedor del equilibrio, agobiado bajo la ciudad de Chaquetonia, Sansón que temiera sacudir los hombros por no echar abajo las claves y aplastar a los filisteos.

Y prosigue el cuento.

Juan, José, Jesús y Francisco, en estado de inspiración, aseguran que cedían a un demiurgo cuyos principios eran tan imperiosos como los de este otro triste demiurgo que nos gobierna a los hombres cuerdos, y cuyas llamadas leyes naturales, según Boutroux, son meras contingencias. Hoy sabemos ya que las normas tenidas por inexorables no son más que precipitaciones de frecuencia estadística. Hoy nos asombran menos esos nuevos universos posibles que ya se venden y se compran en el mercado. Pero ¡en el año del hambre, en 1915...!

Cierto día, Juan y José, por ejemplo, jugaban al escondite. Era una inmensa estancia sin muebles, con pavimento ajedrezado de baldosas blancas y negras. Resolvieron fijar la reglas del juego, las leyes de la alucinación voluntaria, pues no había de veras dónde esconderse en aquella sala de los pasos perdidos. Y he aquí cómo establecieron su "contrato social" (tan valedero, al fin, como el otro):

—Convengamos —dijo Juan— en que yo soy visible cuando me pare en los cuadros blancos, e invisible en los cuadros negros. Y ahora tú me buscas y me ves aparecer y desaparecer según el caso.

Y José, en efecto, padecía dócilmente aquel engaño convenido; y Juan se le escondía en los cuadros negros, sin que pudiera dar con él.

Pero, de pronto, sobrevino la maravilla:

—No te muevas ahora —dijo José a Juan—. Que te estoy viendo. Te veo apenas, te veo como transparente. ¿Qué pasa?

Pasaba algo muy serio y que da mucho en qué pensar sobre la validez del mundo al que solemos conceder pleno crédito y confianza absoluta. Las leyes convencionales del juego habían ido mucho más allá de lo previsto, grabándose por su fuerza propia en las realidades empíricas y transformándolas a su impacto. Juan era entre invisible y visible, Juan era transparente, porque se había detenido sobre una baldosa descolorida, que un tiempo había sido negra y el desgaste había vuelto gris, es decir: entre negra y blanca.

¿Qué pacto preside a este sueño, a esta alucinación, a este juego de reglas un día voluntariamente convenidas, que llamamos el mundo? ¿A orillas de qué Pactolo del alma, en qué aurora de embriaguez y conciencia cambiamos el diálogo de mentiras en que luego habíamos de creer a ojos cerrados?

LA FILOSOFÍA AGONAL

San Agustín corrige en buenhora los errores heréticos de su juventud. Pero cuanto no era ridículo y pueril en las doctrinas del maniqueísmo, cuanto no era materialismo y sensualidad, cuanto es conciliable con su noble filosofía cristiana —la necesidad de partir, con la espada de Cristo, a un lado los buenos y a otros los ruines; la no resignación ante el mal, propuesto como una fuerza enemiga— sigue ardiendo, a modo de fuego interior, en su alma nunca aplacada. Una reciente relectura de las *Confesiones* nos ha invitado a meditar en esta postura agonal o de combate.

El liberalismo —que no debe confundirse con el descreimiento— es ciertamente una doctrina de bondad. Confía en la acomodación automática de las cosas para producir esa armonía que llamamos bien. Es una concepción de lujo, propia de un invernadero social... y de una época relativamente feliz. En su ámbito, es lícito creer que la inercia es el camino de la perfección. Este sueño delicioso no podía durar. Lo disfrutó el siglo xix, y se lo ha llamado estúpido por su confianza invencible en la decencia humana. ¡Oh, feliz culpa!

Decía bien Masaryk que la democracia —otra fase de la misma actitud— no era tanto un procedimiento político, cuanto una filosofía o una representación del mundo. El candor la anima; la inspira la fe en el equilibrio espontáneo de los grandes saldos sociales; la creencia en que —siendo naturalmente recta la naturaleza— las meras sumas de cantidades tienen que significar una cualidad excelente, los votos de las mayorías tienen que parar en un acierto.

El pensamiento de nuestros padres, que fue también el de nuestra juventud, se fundaba en la evolución. De la evolución al progreso, el tránsito es tan insensible como lo es el paso del deseo a la creencia; de la esperanza, a la espera. Trátase aquí de una visión lineal, donde todo es proceso, marcha, senda, adición. Como en la Torre de Babel, un piso se encarama en otro, y nos figuramos llegar al cielo.

Así, evolución, democracia, liberalismo, habían sustituido ya la imagen estática del universo —que arranca de la Antigüedad clásica—, por una imagen de movimiento y perspectivas abiertas. Pero

el movimiento entendido como ascensión necesaria —especie de pesantez hacia arriba— todavía, puede decirse, está contagiado de inmovilidad. Muy otra es la filosofía que hoy respiramos, y que acaso inspirará a los hombres de mañana por la mañana.

La noción aristotélica buscaba el bien en un punto muerto de equilibrio, a medio camino entre dos extremos que se consideran igualmente equivocados. Fiel a su adoración de lo inmóvil, el aristotelismo encerraba el universo en un círculo, y suponía que sólo hay bien donde la rueda para y se aquieta. En cambio, la noción evolucionista pone el bien en un término final, en una meta a la que se aspira, en una aproximación incesante e infinita, que el cálculo sabe expresar mediante una precisa fórmula matemática. La integral de este deslizamiento es también una cifra inmóvil.

Pero muy otra es la nueva noción, a que hoy nos acercan, por una parte, las investigaciones metafísicas sobre la bipolaridad del universo y de la mente, y por otra parte, las experiencias agonales o combativas de nuestra época; puesto que la guerra total ha dejado de ser un mero caso histórico, para cobrar una vastedad de idea.

Tal noción dinámica sitúa el bien y la verdad en el vaivén mismo, en el tránsito, la pugna, el choque de electricidades contrarias, que estallan sin cesar entre los dos polos del ser.

He aquí que volvemos a las vetustas mitologías: aquellas que parten la acción de la existencia entre Shiva y Vishnú, Ormuz y Arimán, Día y Noche, Sol y Luna. El incurable maniqueísmo de la mente parece una herencia que, en la cuna, la raza humana recibió de sus dos tutores olímpicos: Prometeo y Epimeteo, el que espera y el que recuerda, el que preserva y el que reforma.

Todo nos llega en tesis y antítesis que —si Hegel se empeña— se suman un instante en un chispazo de síntesis. Pero esto, sólo para descubrir, más allá de la instantánea pausa, un nuevo obstáculo, una nueva bifurcación que resolver. Todo es sí o no, arriba o abajo, antes o después, a condición de que no veamos estas fronteras como vallas estáticas, sino como focos que se cambian influencias y sólo se reconcilian hasta donde mutuamente se destruyen.

Y ahora que hemos visto caer civilizaciones por la confianza en el bien automático, en la legalidad automática, en el respeto a las normas caballerescas (que el primer gañán puede echar por tierra, como el cuchillero desaprensivo y sin miramientos triunfa del pobre maestro de armas, preso entre mil reglas), creemos, con amargura,

que los hombres y las naciones se verán obligados a vivir como en una constante alerta, en una guardia armada, apercibimiento contra un mal cuyo poder y cuya virulencia se confiesan y se reconocen.

Al menos, así será por mucho tiempo... "¿Qué haremos los poetas sino buscar los lagos?"

METAFÍSICA DE LA MÁSCARA

La Sociedad de Arte Moderno viene exhibiendo desde hace días, y por cierto en espléndida presentación, una colección de antiguas máscaras mexicanas, o que por economía verbal pueden llamarse mexicanas. La Sociedad ha considerado con justicia que, aunque la materia sea arqueológica, ella corresponde al arte moderno, por cuanto tiene un valor perenne.

Estas vejeces que nunca mueren saben todavía dar alimento a nuevas reflexiones y aplicaciones, las cuales hasta pueden ser desviadas y anacrónicas sin perder por eso su valor. Tal desvío, tal anacronismo son a veces una prenda de fertilidad: el casquillo de una granada se convierte en pisapapeles; o los calzones bordados de la bailarina armenia, en un gracioso adorno del piano. Lo que hoy nos dice una vetusta máscara puede ser muy diferente de lo que ella dijo explícitamente al artista que la modeló o a sus contemporáneos. En esta posibilidad de provocaciones inéditas está la vida de las artes y las culturas. Si hoy hemos perdido el secreto de algunos hechos y productos de ayer, les buscamos nuevos secretos con una legítima tenacidad, donde hasta el olvido colabora en función positiva. Algún día podrá interpretarse la misma historia como un gran error de visión lejana. Pero hay que confesarse que sin tal error no habría perspectiva, no habría ese deslizamiento, ese buscar siempre algo más, característico de la humana conducta.

Cierto filósofo alemán ha encontrado para el caso la fórmula cabal del escepticismo, declarando que la historia es un empeño por atribuir sentido a lo que carece de sentido (o sea, una ilusión de perspectiva).

Pero digamos con limpia fe que esta constante investigación, gracias a la cual cada generación establece de nueva cuenta y entiende a su modo el acervo de la tradición heredada, se reduce a examinar las obras del arte y del ingenio a la nueva luz de cada día; y que esto a su vez se reduce al lícito anhelo de descubrir toda esa cantidad de creación inconsciente escondida en el seno de nuestras creaciones y que escapa a nuestros mismos propósitos.

Después de todo, sin esa dosis de inconsciencia, de aturdimiento

divino, la creación humana sería imposible, en éste como en otros órdenes más materiales y modestos. Si Cervantes se detiene a cavilar y a prever todas las exégesis posibles a que había de prestarse en más de tres siglos su novela inmortal, a estas horas no contaríamos con el *Quijote*. Lo que importa es lanzar la piedra al agua dormida. Ya se encargarán después de ir propagando la ondulación, a su modo, "los temblorosos círculos concéntricos" de que nos hablaba el *Tabaré*.

Don Quijote remendó un día cierto viejo casco con una pieza de cartón; y, al someter a prueba el remiendo, lo único que logró fue deshacerlo de un machetazo. Entonces rehizo el remiendo, pero "por las dudas", esta vez prefirió no ponerlo a prueba. En este acto de Don Quijote ha encontrado un comentarista el símbolo y el diálogo de dos necesidades espirituales, la comprobación y la creencia, y el mejor ejemplo de cómo nuestro espíritu prefiere a veces la creencia a la comprobación. ¿Pensaba en todas estas abstracciones el autor del *Quijote*, a la hora de escribir su historia? ¿Pensaba siquiera en edificar una escueta alegoría, donde la idealidad del caballero se contrasta, a modo de antítesis, con la materialidad de su escudero? ¿O pensaba efectivamente en hacer de su triste hidalgo un héroe de las derrotas, un "perdedor" a la manera del "Martín Fierro" argentino, o acaso un símbolo del heroico "furor hispánico"? Seguramente que no pensaba nada de esto, al menos como se piensa una tesis por demostrar; y vale más que así haya sido. Planteados dos o tres rasgos generales, según la imaginación y según la temática de la época, había que entregarse a la sola urgencia creadora, dejándose llevar del deleite estético mucho más que del argumento raciocinante.

Demos otro ejemplo, que casualmente se refiere a la exposición de Picasso, hace meses presentada por la propia Sociedad de Arte Moderno. Seguramente que el voluble pintor español, Proteo de los pinceles, no se puso a estudiar los orígenes de las corridas de toros en la vetusta civilización minoica, floreciente en Creta mucho antes de que Grecia apareciera en la historia. Seguramente que no se preocupó de estudiar el simbolismo de las mitologías taurinas, ni el sentido del culto del Minotauro, devorador de vírgenes y mancebos: cruentos sacrificios humanos al fin abolidos por la estratagema del ateniense Teseo, y acaso transformados en ese deporte, cuyas primeras manifestaciones aparecen pintadas en los muros del palacio de Cnoso. Y con todo, cuando, en admirable rasgo intuitivo, Picasso concibió

su cuadro llamado "Minotauromaquia", es lícito suponer que obraban en su ánimo, sordamente, mil vagabundas especies de la erudición, mezcladas y acarreadas en la sola contextura de las palabras "Minotauro" y "Tauromaquia". Es lícito suponer que el recuerdo de algunas viejas telas de estilo *pompier,* sobre el tributo al Minotauro, se trabó en su mente de algún modo con el recuerdo de los célebres cartones de Goya. Y es lícito también reflexionar, ante tal cuadro, en este misterio de la mitología, acaso residuo de prácticas primitivas y feroces, convertidas luego al atletismo y a la destreza; aun cuando tales reflexiones sean completamente ajenas a la crítica de la pintura, en el sentido limitado, técnico y algo pedantesco del concepto.

De manera semejante, ante las antiguas máscaras mexicanas nos entregamos a meditar en ciertas singularidades que saltan a la vista, aun cuando esta meditación carezca de valor para el arqueólogo o el crítico de arte. Trátase, al fin y a la postre, de motivos humanos. Humanos fueron los artífices que fabricaron esas máscaras. Legítimo es, pues, tender puentes de relación, fundados en las semejanzas naturales, entre lo humano de ayer y lo humano de hoy.

Sucede, pues, que las máscaras mexicanas ofrecen un curioso rasgo común. Y según me dicen, este rasgo aparece igualmente en máscaras que proceden de distintas épocas y regiones, sin que pueda establecerse un contacto necesario entre los diversos pueblos. Se diría que, en todo el territorio cubierto por estos mantos culturales, las mismas fuerzas telúricas dictan formas análogas. Se diría que las mismas divinidades de la tierra y del aire aconsejan de igual modo y guían para iguales efectos la mano de los incógnitos mascareros.

Este rasgo común, para decirlo pronto y mal, consiste en la tendencia a componer la fisonomía mediante una combinación de otras fisonomías menores y circunscritas en el conjunto. La nariz de una máscara es, a su vez, otra máscara. Los ojos de una cara están hechos con otras caras pequeñas. Las orejas son figuras humanas que, a su turno, prestan sus orejas para que sirvan al efecto final. Las artes precortesianas, tan "estilizadas" e intelectuales, tan extrañas al retratismo realista del europeo, son singularmente apropiadas para estas elaboraciones de varios grados o varios pisos.

Podemos imaginar que preside a estas concepciones un sentimiento o teoría del universo en mantos o series yuxtapuestas. Algo hay de círculo vicioso y petición de principio, en esta lógica donde los

ojos de las caras son nada menos las caras de los ojos. Algo del folklore del "cuento de nunca acabar" o "cuento de la buena pipa", en esta ejecución donde el pescador se pesca a sí mismo; donde se demuestra el movimiento continuo de la serpiente que se muerde la cola, del tornillo sin fin, del "ciclo del ázoe", viajero incansable entre las capas terrestres y las atmosféricas; donde nada se crea ni se pierde, y todo se transforma como en el viejo adagio científico.

Hay frascos medicinales cuya etiqueta representa el mismo frasco, y la etiqueta de éste repite el motivo, y así hasta perderse de vista. Igual inspiración siguen las llamadas "cajas japonesas": una caja dentro de una caja que a su vez está dentro de una caja, desde la menor hasta la mayor. Igual inspiración las coplas que se ensartan en sí mismas, como la que dice:

Salí de México un día,
camino de Santa Fe,
y en el camino encontré
un letrero que decía:
"Salí de México un día,
camino de Santa Fe...", etc.

O acaso haya que relacionar esta estética con la doctrina de los átomos (Demócrito, Epicuro y Lucrecio), según la cual cada objeto bombardea sobre nuestros sentidos, para hacerse perceptible, una andanada de diminutas reproducciones de sí mismo. Si yo veo el árbol, es debido a que el árbol me arroja a los ojos un puñado de arbolitos pequeñísimos, irradiados incesantemente de su propia sustancia.

Las sugestiones son tantas, que apenas podemos esbozarlas aquí. Los psicólogos nos dicen que, mientras yo escribo estas líneas, me doy cuenta de que escribo, como si yo mismo estuviera desdoblado en otro yo que me observa. Y este segundo yo, a su vez, es observado por un tercero, que parece estar a sus espaldas. Y éste, por otro: avenida ilimitada de universos seriales. De manera que yo observo que me observo que estoy escribiendo. ¿No puede representarse este enigma con una escultura en que yo me cargo en hombros a mí mismo y el segundo yo carga a un tercero, y éste a otro, hasta donde lo admita la capacidad del artista? En el *film* de Orson Welles, el personaje se reproduce infinitamente entre dos espejos paralelos. ¿No soy, pues, como una máscara hecha con las máscaras de mí mismo, las cuales a su vez contienen otras mascarillas menores?

¿Y qué sería transportar este caso a la metáfora literaria? Las literaturas indígenas no dan de ello testimonio. Pero es divertido imaginar que, aplicando el arte del mascarero, los remotos abuelos de la poesía mexicana hayan usado expresiones como ésta: "Lo vi con los ojos de mis ojos", o alguna otra por el estilo. Lo cual, después de todo, es mucho más bello que decir, como solemos: "Lo vi con mis propios ojos".

Pero he aquí que este universo en series, en dimensión de multiplicaciones hacia adentro (la máscara de la máscara de la máscara, los ojos de los ojos de los ojos), nos produce una impresión de vértigo: tonel de las Danaides, pesadilla sin palpable fondo. Por aquí llegamos a sospechar que la existencia puede ser (casi) un mero amontonamiento de la nada, cuyas leves coagulaciones se van espesando al encimarse y acaban por darnos el engaño de una sustancia verdadera, en la que nuestros sentidos se detienen y que nuestra mente cree asir con esas sus garras invisibles. Anda por ahí cierta metafísica para la cual el ser es, también, un espesarse del no ser, visto en perspectiva. El tiempo real de Bergson es, para esta metafísica, algo como el sabor de la nada, remansado en los cimientos de nuestra conciencia. ¿Hasta dónde caló el mascarero indígena, en esta vertiginosa caída rumbo al centro del universo? Detengámonos: Mallarmé temía precipitarse con sus dos alas desplumadas, "por miedo de caer durante toda la eternidad". ¿No es esto lo que aconteció a Satanás, Señor de la Caída?

CON LA CLASE OCIOSA

THORSTEIN VEBLEN, autor sutil, se conduce como esos dictadores que nunca quieren restringir con un código el alcance de sus facultades. La fórmula mágica de la definición, a cambio de darnos la posesión del objeto, nos desarma para manejar esas zonas indecisas que rodean al objeto. Porque ¿hay objetos, o sólo hay concentraciones de atención en medio de las olas cambiantes, instantáneas, con que nos arrastra el río de Heráclito? ¡Oh, eterno enigma de los deslindes! ¿Dónde acaba el ocio, dónde empieza el trabajo? Thorstein Veblen, autor sutil, se cuida de no enredarse en definiciones comprometedoras, y deja que su noción de la clase ociosa vaya precipitando en la mente de cada lector, según cada uno la perciba, a través de una serie de oportunos análisis y descripciones sucintas.*

De cierta manera sumaria, sin embargo, el ocio le aparece como un limbo previo a la existencia, a la existencia de directa eficacia económica. O dicho más claro: el ocio acaba donde empieza la industria; no donde empieza el trabajo, adviértase. E industria ¿qué es? Industria es la mano: es el aprovechamiento, por y para el hombre, de la física exterior al hombre. Industria es mano prensil, industria son la palma y los cinco dedos ágiles; industria es el pulgar oponible, por el que solía suspirar cierto cuadrúpedo amigo mío.

Despejemos el horizonte: la clase ociosa no es la clase parásita. Ésta se divide en dos familias: la rica y la pobre. Si rico, el parásito vive del esfuerzo ajeno y no devuelve a la sociedad ninguna contribución apreciable. Si pobre, el parásito se deja arrastrar por la inercia social, y ésta lo transporta dulcemente de la cuna a la sepultura. Tiene su filosofía aquello de que hace falta genio para morirse de hambre. Además, la mayoría de los bienes sociales que disfrutamos nos son dados de gracia. ¿O acaso os figuráis pagar con los diezmos y los impuestos la religión, la ciudad, la cultura que os rodean y os protegen? La gratuidad preside a la mayoría de nuestras relaciones sociales, y muy pocas de ellas solamente exigen alguna retribución. Y ésta ¡suele ser tan paradójica, tan imposible de computar!

* Th. Veblen, *Teoría de la clase ociosa.* México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Porque, señor, ¡los trabajos que pasa el pícaro de la Novela Española para sobrevivir sin trabajo! ¡Las hambres que sufre el ayunador para ganarse el pan!

Pero volvamos al ocio. Oponer el ocio al trabajo no pasa de ser una simpleza. El ocio es indispensable a las creaciones humanas, es su terreno natural. Los grandes dispensadores metafísicos son el sostén y el motor de las sociedades, bien como aquellos emperadores chinos que, verdaderos "catalitos", no hacen más que ver vivir a su pueblo. ¿Hay mejor trabajo y hay mayor eficiencia? El Espíritu Santo no se está quieto. Pero como es ocioso o, según la Teología, estéril por sí mismo (de aquí que los ángeles no engendren), tiene que desprender una chispa de la sustancia del Padre para transportarla hasta el Hijo, en el consabido vuelo de la Paloma. Y el Hijo, el Encarnado, éste sí que acepta ya la Antropología y es capaz de Industria. Pero dejó pronto la carpintería y se dedicó al ocio de la predicación.

El ocio es, pues, una ocupación. La partera usaba de la mano. Sócrates, su hijo, ya no usa la mano: todo el día saca el alma fuera a los muchachos de Atenas, con los recursos típicos del ocioso, los recursos de la conversación. Es un ocioso infatigable. ¡Como que hace salir el alma a flor de historia y, sin saberlo, prepara al Cristo! Si suprimís a este ocioso, que está en una esquina del mercado atravesando el bastón al paso de los mancebos apuestos, como lo hizo con Jenofonte, pararíais la rueda de la historia, la evolución humana entera.

Veblen mismo nos hace observar que "las ocupaciones no industriales", propias de las clases altas, pueden reducirse al gobierno, la guerra, las prácticas religiosas y los deportes. ¿Y no son éstas las ocupaciones de la clase ociosa que llevó a cabo el desembarco de los "comandos" helénicos en el Asia Menor, la *Ilíada,* es decir, la civilización de Occidente? Los príncipes aqueos miran por encima del hombro a los tristes buhoneros fenicios, que recorren los rincones del Mediterráneo vendiendo y cambiando su quincalla. El comercio no era cosa de hidalgos. El robo, sí; la piratería, desde luego.

La única de todas las ocupaciones mencionadas que parece más bien un juego —el deporte— asume un valor de ejemplo, paradigma y adiestramiento junto a los otros menesteres más directamente utilitarios. La caza misma, cuando no fue ya medio económico sino deporte, asume la fuerza mitológica de una purga contra los horrores

primitivos, de una urbanización, de una domesticación de la tierra. Así, observaba Heyne, entre los grandes "dramas colectivos" de la Grecia prehistórica —los Argonautas, Tebas, Troya— cuenta por mucho la caza del Jabalí Calidón: empresa a la que concurren todos los caudillos tradicionales, en torno a la arquera Atalanta.

Después de todo, la misión urbanizadora es la justificación de Heracles y de muchos otros héroes colonizadores, condenados a trabajos forzados para la mayor ventura de la especie. Todos ellos son como unos santos patronos del deporte, dignidad del cuerpo y grado primero de la *paideia*. ¡Pero aun los deportes parecían ya vitandos a los ojos de nuestros exquisitos abuelos, que solían decir: "Juegos de manos son de villanos!"

Pensar es, pues, función de la clase ociosa. ¿Qué otra cosa hacer en el ocio? Los diez mil ciudadanos libres de Atenas, sostenidos por el enjambre de las clases serviles, deciden ser inteligentes. Y piensan para toda la humanidad. Y gracias a ellos pensamos y hablamos todavía, a pesar de las reiteradas incursiones del antropoide septentrional. Y dije que "deciden ser inteligentes", como hoy nuestras sociedades han decidido ser estúpidas. Porque ya se sabe que la voluntad es ingrediente de la inteligencia. Y la prueba: lo mal que resultan las cosas hechas de mala gana.

No nos avergoncemos, pues, nosotros, clase ociosa, guardianes de los antiguos sacramentos, a quienes la propia Rusia Soviética asegura contra la guerra como una reserva espiritual para el porvenir y como un depósito de humus humano, precioso e insustituible; nosotros, clase ociosa, embaucadores y hechiceros que dejamos en reposo la mano material —fuera de los compases cabalísticos de la oratoria y la persuasión— para mejor apoderarnos del mundo con la mano subrepticia, invisible, de la figura, del jeroglifo, de la letra y de la cifra.

LA CASTA DEL CAN

HOY ANUNCIO a los pueblos el nacimiento de los diez hijos de Kola. Es Kola un perro samoyedo-siberiano que parece, enteramente, un gran celaje de plata. Ni qué decir: de ilustre árbol, cien abuelos campeones, y criado entre la diplomacia. Sus padres, de la Embajada de Cuba en Buenos Aires, bajo Calixto Whitemarsh; y de sus hermanos, los unos, en casa de Braden, Embajador, entonces, ante las jornadas del Chaco; los otros, con María Elena Puig.

En esta unidad moviente, dos naturalezas se combaten. Tierno hasta el llanto con el amo, Kola es feroz en sus soledades zoológicas. Noche a noche, por el placer de cazar, mata un par de gatos. Una certera dentellada en el espinazo: ya está hecho, cosa de chis-chas.

Como Kola irradia hebrillas blancas, sutiles, que se pegan a la ropa y hay riesgo de absorber en la respiración, y como además no cabe en casa —asunto de cubicación y metraje—, ha habido que instalarlo en un corral que nos cuidan por ahí los siervos feudales, donde sestea bajo un pirú, corre hasta cansarse, y es casi feliz a su manera.

Hablamos de perros. Schopenhauer, que comía siempre en cierto figón (*Englischer Hof*), había ofrecido una pieza de oro a la Caja de los Pobres el día que los oficiales ingleses de las mesas vecinas hablaran de algo que no fuera perros, caballos y mujeres. Los primeros temas son más bien medievales. El último, renacentista más bien. Nosotros, herederos de ambas fortunas, ¿qué hemos de hacer? Tratamos de canes, y ya estamos viendo castillos, caballos blancos, casacas rojas, trompas, jaurías, y al castellano que, arremangado y un tanto carnicero, se entretiene en ahogar uno a uno a los cachorros sobrantes.

Porque he aquí el problema, oh Esparta. La demanda es superior a la oferta, hay que matar algunos cachorros, sin duda los menos dotados para la vida. Pero ¿cómo averiguarlo de antemano? ¿Y si el corcovado es el genio? ¿Y si la pálida espiroqueta sobreexcita las capacidades cerebrales, en tanto que da al traste con ellas? Por lo pronto, diez eran los hijos de Kola; pero a estas horas, lo confieso, sólo quedan nueve. También, tengo que confesarlo, los hijos de Kola son retoños del hibridismo.

¿Y la pureza de raza? ¡Al diablo con la pureza de raza, y con el Conde de Gobineau, que empezó por descubrir arios en los germanos y, en sus últimos días, ya se había pasado a los británicos! Gustave Le Bon no podía creer que hubiera generalizaciones sociológicas posibles sobre las razas mestizas; no tenían forma, no eran discernibles por la idea. Cuando Francisco García Calderón le llevó, para sus ediciones, el libro sobre las democracias latinoamericanas, Le Bon se hacía cruces: —¿Pero hay siquiera gobierno en los pueblos mestizos? —¿Y México? (Eran los días de la Paz Porfiriana.) —¡Espere usted un poco, y ya verá lo que pasa en México!

¡Oh, sandez insigne! ¡Como si lo propio de todas las razas y todos los pueblos de la tierra no fuera vivir en estas alternativas de calmas y tormentas! El argumento de Le Bon podía volverse para cualquier lado. Como todas las estupideces racistas.

Pero hablemos de los nueve cachorros, antes de que sólo queden ocho. El caso es que no había en México una hembra de la misma aleación, y ya Kola, el pobre, gruñía mucho y se escapaba a la calle, atraído por la inquieta esperanza. Hubo que aceptar una perra policía de buen ver y de familia recomendable. Después de todo, así se han cruzado las corrientes para hacer las grandes civilizaciones, y los morenos egeos —tan sabios y cultos, adoradores de la tierra y del toro— se revolvieron con los nórdicos salvajones rubios, que traían consigo a sus dioses olímpicos como en un carro de la feria. Y después de todo ¿qué es vivir sino cruzarse y mezclarse? La vida creadora de formas, la vida invencionera... ¡Buena Celestina de zurcir voluntades y juntar a éstos con aquéllos!

Y allí están los nueve cachorros, larvas indecisas y peludas, todavía los ojos cerrados, las arrugas sonrosadas, las manos flojas. Allí están, esperando sus destinos futuros, y con el blasón mezclado de negro y blanco, según las dos savias que se juntaron. Almas elementales, al atisbo del Hombre que ha de dirigir sus caminos, y en cuya voluntad se cierran los haces dispersos de su ser, no completamente dibujado.

Ayer fueron diez, hoy son nueve.
Conforme la muerte los lleve,

serán ocho, siete, seis, cinco,
aunque los cuiden con ahínco.

Y luego, cuatro, tres, dos, uno,
hasta que no quede ninguno.

¡Sus, las hipóstasis de Kola,
hasta que no quede una sola!

EL CAMINO DE LA MORAL

Estos *Deberes* de Cicerón,* límpida versión de Millares Carlo, límpida edición que cuidó Giner de los Ríos —un tomito que acomoda bien en la mano del estudiante y, sobre todo, de la estudiante, en quien siempre conviene pensar cuando se trata de la Facultad de San Cosme—, nos traen a la mente, como tan a punto lo explica García Bacca en su prólogo, la transición de las ideas morales en lo que va de Grecia a Roma.

Sin repetir una vez más cuanto aquí aprendemos, espumando apenas el manjar, apenas hojeando el tomo al capricho de la plegadera, se nos ocurre, de golpe, un contraste nítido: el contraste entre la política y la moral.

Pero antes, para entendernos, acomodemos un poco el mundo. Pues ¿qué fue Grecia, qué fue Roma? Y, de paso, y sin remedio —a riesgo de no poder continuar con la historia humana—, ¿qué fue Israel? Estas tres interrogaciones se imponen a todo espíritu filosófico, es decir, cuidadoso de los orígenes.

Grecia nos permite apreciar, como en el centro del huevo divino, los primeros latidos de la evolución. Cuanto sirve de honor y de ornamento a la especie, de allá nos viene. El cuadro de su cultura es completo en todas sus partes, aunque admite ser indefinidamente ensanchado. Todo progreso consistirá en desarrollar el programa, las intenciones que Grecia nos dejó como en muestras. Pero esta cultura admirable tiene una laguna, y la laguna es inmensa: no amó suficientemente a los humildes ni experimentó la necesidad imperiosa de un Dios justo.

Y aquí es donde este concierto de liras —o de flautas, según que sea Apolo o Dionysos— se interrumpe de pronto, y se oye venir la charanga de las cornetas judías, largos alaridos de reivindicación y dolor. Toda política racional, tipo griego, deberá contar, en adelante, con este rumor de sobresaltos. Y aun nuestros socialistas, sin saberlo ellos mismos, no son más que unos herederos de los profetas.

En cuanto a Roma, para ella el laurel del triunfo. Antes de la Igle-

* Cicerón, *De los Deberes*, El Colegio de México, 1945 (Colección de Textos Clásicos de Filosofía).

sia, no se vio igual prueba sobre la solidez de las instituciones humanas. Roma, gracias a verdaderos prodigios de virtud cívica, inventó la fuerza. Y la fuerza, en definitiva, vino a difundir por el mundo la obra de Grecia y de Israel, la obra de la civilización.

Grecia había arreglado su ajedrez en el tablero de los Estados-Ciudades. Los grandes imperios de ayer —egipcios y babilonios, hetitas y persas— eran monstruosidades bárbaras, como los de hoy, engendros del grosero apetito. La patria medida a la planta humana, abarcable a los ojos

(que, a tanta vista, el Líbico desnudo
registra el campo de su adarga breve);

la nación casera y diminuta, captable a los modestos sentidos, de tal suerte acomodaban al hombre, que éste no tenía, casi, necesidad de hogar: vivía en calles, plazas, mercados y embarcaderos. Casi no tenía intimidad, sino solamente sociedad. En suma, que la moral se le volvía política. Y esto a tal grado, que aun le era soportable, a modo de fiesta municipal, la religión cívica y olímpica, en que sólo a medias creía.

Pero he aquí que Alejandro, más audaz que su maestro Aristóteles, concibió, un día, un mundo unificado, híbrido de helenos y bárbaros, todo igual para los iguales, un imperio universal del hombre, una *homónoia*. La Grecia alejandrina, esta Grecia ya en expansión, no tuvo tiempo de realizar tal sueño. Lo heredaría Roma, para encarnarlo un día en el portento histórico de la Pax Augusta. Entre tanto, y en el paso de la economía doméstica y a corto alcance hacia la economía perpetua y sin fronteras, el alma humana naufragaba.

Los estoicos redoblaban en vano sus persuasiones de orden puramente intelectual. (¡Los griegos se volvieron locos con la razón!) Inútilmente redoblaban sus promesas los mesianismos mediterráneos, las creencias en dioses que atraviesan la muerte, los asiatizados "misterios" y otras místicas aventureras, las cuales pronto dejarían el paso libre al único misterio que estaba llamado a perdurar, el misterio cristiano. Por lo pronto, el ciudadano del mundo (que no ya de la graciosa Ciudad) se sentía un desterrado del mundo.

Y entonces, en su afán de devolver al hombre la confianza perdida, la moral, como también los nuevos intentos religiosos, se encaminaron hacia la intimidad de la persona. La moral perdió en ganga

política lo que ganó en moral pura. Como la razón la tenía ya algo decepcionada, la mente buscaba consuelos, primero en los sentidos, y pronto, en los vahos espirituales que vienen aún de más hondo. Tal es, después de Aristóteles y hasta el día del neoplatonismo, involuntario precursor de la Iglesia, el declive de las doctrinas. El bien ya no está hecho tan sólo de conocimiento, como en los días candorosos de Sócrates. Y Cicerón, ecuestre romano acrisolado al fuego del Pórtico igual que al fuego de la Academia, recoge de pronto, para edificación de su hijo, el trazo movedizo y cambiante que va asumiendo la figura del bien. En la posada siguiente hay ya un establo. Lo ilumina suavemente una antorcha que se llama la Caridad.

INCREPACIÓN EN LA MUERTE DE VALÉRY

VENCIDOS de religioso sentimiento, apenas acertamos a hablar junto a esta fosa. Todavía aletea muy cerca el Hijo de la Muerte, y todavía la tempestad del tránsito deja llegar el retumbo de sus truenos.

No era posible, antes —mucho menos ahora—, reflexionar en Paul Valéry sin agitar las mitologías. ¡Oh, no las vanas fábulas! Sino esas últimas imágenes en que la mente aprisiona los saldos de sus conquistas sobre el mundo, incapaz de reducirlos a especies discursivas: los símbolos del fuego y la luz, los ojos zarcos de Atenea, Apolo el arquero y sus cortejo de héroes solares, alas y dagas y espuelas de Teseo, Perseo y San Jorge, fiesta del Euforión bailátil, órdenes lúcidos que ahuyenta a la espantable Hécate, matan al dragón Belfegor y al cientopiés Huichilobos y demás oscuridades caóticas; viento que limpia de gusarapos el laboratorio de Canidia, y victoria de la frente sobre la entraña.

Era justo que se alejara, Astrea iracunda, cuando sobrevino la Edad del Estiércol, la que Hesíodo no había previsto; cuando presenció el mundo la ruina de la Inteligencia, y se vio rodeado de errores sin nombre o de conformidad lastimosa. Era justo que se sacrificara así, entre la pobreza y la tristeza, siquiera para dejarnos la esperanza de una resurrección.

Poeta de la emoción intelectual, había subido el fuego cordial a la ceja misma en que el hombre se desborda hacia el Ángel, dejadas, abajo, las fangosidades de la sangre, entre cuyos hervores nacimos. No podía ir más alto que la muerte, y tuvo que traspasar nuestro cielo, hecho todavía de graves vapores, en su camino hacia la zona donde habita el gozo suficiente.

Pero, entre tanto, acá, abajo, en este Valle de la Estulticia, es el pronunciar discursos, tejer coronas y proceder al *spáragmos* o despedazamiento del héroe, para comulgar con sus pedazos. Después de lo cual, todos volverán a sus casas creyendo que han cumplido ya con la Poesía y que pueden ya echarse a dormir, o incurrir en los habituales temas de Herondas: criadas y vestidos.

El capitán aqueo huía a toda rienda, después del gran desastre de Tebas y, muertos sus compañeros, sólo le quedaban, como dice

Estrabón, su manto de amargura y su gran caballo pelinegro. Ha visto abrirse la tierra bajo el carro del adivino, del vate. Y va gritando por donde pasa: "¡Se han cerrado ya para siempre los ojos de mi ejército!"

¡Eso no! Los ojos del vate, como la acusación de Caín, han de abrirse siempre desde alguna cúspide del espacio. ¡Oh, pueblos de bestias, no habéis acabado con la Poesía!

"POR MAYO ERA, POR MAYO..."

I

¿Y tú la edad no miras de las rosas?
RIOJA

YA SABE la flor lo que la espera. Los poetas se lo han revelado mil veces. Pero hay una flor perdurable, y es la de las artes o las letras, la que se nombra o la que se figura, la ausente de todo ramillete, que decía el maestro Mallarmé. Cuando todas estas maravillas naturales se hayan marchitado, todavía seguirán luciendo, con intacta virtud, esos cuadros y aquellos poemas en que el hombre se ha apoderado de las primaveras del mundo. Sólo así cobran, como en los ensueños de Díaz Mirón,

inmarcesible juventud los campos
y embriagadora eternidad las flores.

Conforme la flor se traslada de la tierra al espíritu, gradualmente se va trocando menos mortal. Pero también el cultivo de lo efímero, si ello es hermoso, posee sus encantos irónicos. La mente se venga de la muerte adorando lo que vive un día. No sólo entre los indígenas de Bali, sino dondequiera que hay hombres, se alza un altar a la belleza instantánea. Los antiguos cultivaban, con supersticioso arrobamiento, aquellos diminutos Jardines de Adonis, que nacían por la mañana y estaban mustios a la noche. La huella de lo perecedero se inmortaliza sólo en el alma, y Fausto es capaz de comprar un beso a cambio de la eternidad. Como el instante de dicha se apaga casi al encenderse, podemos gritar en su seguimiento, tocando levemente la palabra de Goethe: "¡Detente! ... *¡Eras* tan bello!" Pero si es bello "es" para siempre: "Es un goce eterno", ha dicho otro poeta. Imagen de amor y de poesía, la flor, como la sensitiva, se cierra apenas se la toca, apenas se la disfruta. Gran privilegio humano, magia concedida al hijo de Adán, es perpetuarla en su adora-

ción. Y tal es la historia, la fantasía árabe, de la flor que no ha muerto nunca.

Grande es, hasta donde alcanzan los documentos, la tradición del culto a la flor en la poesía mexicana; es decir, en la sensibilidad mexicana. Desde los poemas prehispánicos, el cantor indígena nos dice que "se reconcentra a pensar en las vistosas flores". Sor Juana lloró sobre la "rosa divina". Un indio moderno, El Nigromante, férreo caudillo liberal y poeta de corte clásico, llamó a la flor "madre de la sonrisa". Nuestro pueblo, en sus cantares, sigue pidiendo amores a la amapolita morada. La flor nos acompaña en vida y en muerte, con aquella fidelidad renaciente del ciclo de las estaciones. Somos una raza prendada de la flor; y acaso la mejor enseñanza y la más pura experiencia contra los ímpetus de la baja sensualidad está en que la flor se disfruta con los ojos y con la mente, o por su aroma a lo sumo, sin que nos sea dable acariciarla, a riesgo de deshacerla entre las manos. Hay que amarla con desinterés: casi, casi, como a una idea. Porque ¿quién ha poseído nunca una flor? Y, sin embargo, "la inconsciente coquetería de la flor prueba que la naturaleza se atavía a la espera del esposo".

Las flores del jardín mexicano han salvado nuestras fronteras. Entre nuestros más vivos recuerdos del Servicio Exterior, nos acude la evocación de cierto día en que ofrecimos al Jardín Botánico de Río de Janeiro una reproducción del dios primaveral, Xochipilli, para que presidiera el rincón mexicano que, en aquel lugar paradisiaco, quiso y supo arreglar un enamorado de nuestra flor, Campos Porto. Desde entonces, en el cielo de la ciudad maravillosa se establece un diálogo etéreo entre dos númenes mexicanos: el Xochipilli, que nos tocó consagrar, y aquel Cuauhtémoc que llevó a las playas cariocas, años antes, nuestra Embajada al Centenario de la Independencia Brasileña.

II

Por mi mano plantado tengo un huerto.

FRAY LUIS DE LEÓN

Pero ¿por qué hablar de la flor y no de la planta? ¿De una cabeza degollada, y no del cuerpo cabal que la sustenta? Y hablar de la

planta ¿no es ya, en cierto modo, comenzar a hablar de la agricultura? Procedamos del ramillete al jardín, y del jardín al campo.

La agricultura es la base física de la civilización. No sólo base de origen, sino base permanente: con ella comienza la ciudad. Pues, como decía Aristóteles, la ganadería es una manera de cultivo para cosechas en movimiento. Y la "metalería", podemos añadir, es una manera de cosecha para un género de plantas rígidas que, dichosa o desgraciadamente, no nos es dable sembrar ni fomentar a nuestro arbitrio.

Hay más: la conservación de nuestra especie es también un orden agrícola, y el orden agrícola le es tan principal que aun desvanece ciertas fronteras entre bestias y hombres. Así se explica que los antiguos consideraran al buey, auxiliar de la agricultura, asociado al hogar del hombre y que comparte su existencia y su casa, como un miembro más de la tribu, unido a ella por los vínculos totémicos de la sangre. El sacrificio del buey es considerado como una excelsa y dolorosa oferta a los dioses. La magia inventa fraudes para tranquilizar la conciencia, convenciendo al hombre de que el propio buey ha solicitado el sacrificio; y el cuchillo con que se lo mata es juzgado por delito de sangre y arrojado al mar en castigo. Las hecatombes de los guerreros de la *Ilíada* eran verdaderas carnicerías de reses, porque se vivía en áspero régimen de guerra. Pero cuando los guerreros regresan a su vida pacífica, vuelven al respeto tradicional. En casa de Néstor, mientras los destazadores degüellan y asan los bueyes a presencia de la diosa Atenea, las mujeres de deshacen en lamentaciones y gritos: mueren algunos de los suyos, aquellos compañeros de labor a quienes precisamente las mujeres seguían, arreándolos por los surcos.

En una novela de Aldous Huxley, cierto químico se pregunta con angustia qué porvenir reservaría la política a un plan cuyo objeto fuera evitar el desperdicio del fósforo. El fósforo es indispensable a la vida, y resulta que plantas, animales y hombres destruimos las reservas de la naturaleza, sin poder crear restituciones. Así, en unos millones de años, la vida habrá desaparecido.

Esta relación entre el ser y su ambiente, que la ciencia llama ecología y es condición de la existencia, admite, en todo caso, el ser sometida a la previsión humana, bajo una proporción práctica, ya que no bajo la proporción cósmica del sabio de Huxley. La política agrícola es indispensable a la conservación social, y más en tiempos

como el presente, cuando el caballo de Atila destruye la yerba que pisotean sus cascos y hay que preparar las trojes para el hambre universal que viene después de las guerras.

A diferencia de la mayoría de las plantas, que se alimentan exclusivamente de sustancias inorgánicas, el hombre necesita, como el animal, de sustancias orgánicas. La base del sustento humano es agrícola en principio. Esta base agrícola determina la subsistencia histórica y, en mucha parte, conduce la política. Para reconocer cosa tan obvia no hace falta sentar profesión de materialismo histórico. Mientras el hombre se consideró el centro y el amo de la naturaleza, al modo que el sistema tolemaico ponía a la tierra en el centro del universo, la historia fue entendida como iniciativa caprichosa de unos cuantos héroes. El monarca persa mandaba azotar al mar, que no permitía bogar a sus flotas. Un día acontece la revolución copernicana en la Historia. Y hoy el mismo Napoleón, héroe si los hay, nos aparece como un satélite más, arrastrado en los torbellinos de los grandes mercados. El héroe victorioso sólo se caracteriza por una conciencia más clara de los destinos.

Y ahora los destinos mandan que México se provea y prepare. La intensificación de la agricultura es tarea en que la compañera del hombre puede volver a ayudarlo eficazmente, como en los tiempos primitivos. Es tarea seductora y estética, adecuada a la sensibilidad femenina, y corresponde al instinto maternal, en cuanto puede rendir frutos relativamente a corto plazo. El instinto varonil, en cambio, está volcado sobre la abstracción del porvenir. Los frutos sociales que anhelamos, ni siquiera soñamos que lleguen a verlos nuestros ojos. Nos basta saber que han de aprovecharlos nuestros hijos o nuestros nietos. Y una ambición inerradicable en esta familia de Prometeo a que todos portenecemos, mujeres y hombres, nos hace concebir nuestra satisfacción como un descuento sobre el crédito de la gloria futura.

Para contribuir al rendimiento agrícola no es necesario contar con vastas posesiones territoriales ni complicados implementos, más propios de la administración y del músculo de los hombres. Se puede hacer agricultura en el jardín o en el patio de la casa, en el parterre de la escuela y hasta en el tiesto del balcón. Cuanto se intente en este orden merecerá la gratitud nacional, y un día será el consuelo de nuestros años soledosos. Que, como en el *Cándido* de Voltaire, cada cual cultive su propio jardín. El poeta latino Ausonio, desengañado

de la corte, las mundanidades y la grandeza, y aun despechado de la nueva religión, por cuanto no supo ella amparar a su imperial protector Graciano, regresa al fin a su "parva heredad", busca los consuelos nunca engañosos de la naturaleza, y se consagra a cultivar sus espesos viñedos y sus vivas rosas bordelesas, junto con sus versos, que son otras rosas menos perecederas.

"QUIJOTE" EN MANO

I

CREO en la "relectura". Antes de que me la impusieran el estudio y la disciplina, antes de que me la ofreciera el gusto de volver a las páginas que deleitaron nuestra juventud, la aprendí, de niño, en cierto librote de estampas destinado a la enseñanza elemental del inglés.

Para aficionarme a ojearlo, me habían contado que las estampas cambiaban de noche y eran cada día diferentes, a condición de que nunca volviera yo sobre las páginas antes consultadas. Es decir, que no me habían mentido del todo. Pero yo solía volver sobre esas páginas, y cada mañana me figuraba encontrar estampas nuevas.

Así en la relectura. No sospechamos el caudal de inspiraciones que encierra un libro, y más cuando es un libro bueno. No acaba de darnos sus tesoros. Entre el libro y el lector acontece una fecundación abierta sobre las perspectivas del tiempo. El mismo libro deposita constantemente renovados gérmenes en nuestro espíritu. Y dice con frecuencia más, mucho más de lo que el autor se propuso. ¿Será paradójico afirmar que llega a vivir por cuenta propia? ¡Si a veces aun parece que ha nacido solo, como aquel poema que tanto admiraba Platón y que, por decirlo así, se había escrito a sí propio, usando como instrumento la mano del idiota de Tínico!

Desde hace casi un par de lustros, he dado en comenzar el año con una lectura del *Cándido*, acaso para contrarrestar el moho, limpiar el vaho del espejo y sanear el ánimo, acaso para hacer tabla rasa y partir del cero. Hay que tener coraje, os lo aseguro. La poda, aunque provechosa, no deja de doler un poco.

Y un día hallo en Pangloss reflejos de las humoradas del *Timeo*. Y otro día creo descubrir en el gobernador de Buenos Aires el primer retrato del porteño engreído, hijo ya de la "prepotencia" y que mira a todos desde arriba. Y más tarde... Pero ¿a qué seguir? Últimamente, me angustiaba la sensación de que aquel mundo absurdo y cruel corresponde con extraña puntualidad a la época en que vivimos.

Como todos —es una manera de hablar—, al acercarse el aniversario cervantino abrí nuevamente el *Quijote*. Mi primer lectura data de aquel enorme infolio con las magníficas ilustraciones de Doré, que hacía mis delicias en la biblioteca paterna. El volumen "me quedaba grande", y yo tenía, materialmente, que sentarme en él para leerlo. Hoy cuento, entre otras, con las tres ediciones de Rodríguez Marín; pero, para ir más de prisa y no distraerme con los "pisos bajos" que decía Maura, he echado mano de la preciosa edición mexicana, en un volumen, preparada hace seis años para la Editorial Séneca por Agustín Millares Carlo. Toda persona culta, entre nosotros, debiera tenerla a la vista, por cómoda y manual desde luego, y además, "por ser vos quien sois": que toda compulsa del *Quijote* parece algo como un provechoso examen de conciencia.

De paso, le noto al tomo las muy contadas erratas y, viendo que el erudito editor se queja de no haber podido, "a pesar de reiterados esfuerzos", consultar la tercera y última edición de Rodríguez Marín (1927-28), no puedo menos de exclamar: "Pero Millares ¡qué poca confianza! Haberlo dicho a tiempo!" Somos viejos amigos, nos encontramos con frecuencia y aun colaboramos en cierto modo, ¡y nada llegó a decirme de sus "reiterados esfuerzos"!

Abrí, pues, el *Quijote*, dejando para la primera ocasión el repasar lentamente el *Persiles y Sigismunda*, cuyo verdadero valor estético no ha sido juzgado todavía —a pesar de las insinuaciones sutiles de "Azorín"— y donde la fantasía del anciano Cervantes atreve sus vuelos desde un rincón cualquiera de España hasta los hielos septentrionales. Como que —según lo he contado recientemente— el *Persiles* trae una de las primeras menciones en lengua española sobre el deporte del "sky".* La anterior, de que ésta procede directamente, consta en Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, siglo XVI.**

II

¡El Quijote! ¡Ésta sí que es una selva cambiante y ofrece inagotables sorpresas! ¿Pues no me he pasado yo la vida atribuyendo a Clarín aquello de que "cada uno es como Dios lo hizo, y aun peor muchas veces", y sólo ahora me percato de que está en el *Quijote?*

* Sobre el caviar, otra curiosidad del norte, *Quij.* II, LIV.
** A. R., *De un autor censurado en el "Quijote" (Antonio de Torquemada)*. México, 1948.

¿Pues no acabo de encontrarme allí las larvas del "monólogo interior" que, en torno a Joyce y con antecedentes en Édouard Dujardin, hacía furor en el París de mis tiempos? De entonces pudo decirse: "Era, en París, la hora del monólogo interior", como se dice: "Cuando la querella de los Antiguos y los Modernos" o, entre nosotros: "Por los días en que los jóvenes de *Contemporáneos* descubrieron a Mariano Azuela".

Nunca me canso de releer y siempre me parecen nuevas las censuras de libros, la teoría de la novela, de la fábula o del teatro, la comparación entre la poesía y la historia; todo ello con su regusto aristotélico y sus alusiones contemporáneas, y de todo lo cual, espigando un poco, bien podría formarse un *Cervantes crítico,* crítico de lo ajeno y lo propio, puesto que él también, de cuando en cuando, se objetiva y se juzga.

Me divierto en rastrearle las formas que un día quedarán en americanismos: para la Argentina, el "vamos" por "vayamos"; para México, el "luego-luego", el "ultimadamente", el "mas que", usado también por Ruiz de Alarcón, el "somos o no somos".

No menos me atraen los relámpagos líricos, como en la canción de Antonio a Olalla:

> Tal vez la esperanza muestra
> la orilla de su vestido.

O hasta los versos inconscientes que se van de contrabando en la prosa, donde los hay tan gallardos como este alejandrino incrustado en la suasoria senequista de Marcela contra sus furiosos enamorados:

> Fuego soy apartado y espada puesta lejos.

Saboreo las felicidades de expresión, como donde Don Quijote, en medio de la oscuridad de la venta y tumbado en su camaranchón, "tenía los ojos abiertos como liebre"; o donde Sancho llama "baciyelmo" a la bacía comprometida a ser yelmo; o donde declara "santo a la jineta" al Caballero del Verde Gabán —tan noble, tan simpático—; o donde éste retrata a Don Quijote de un rasgo como "un entreverado de loco, lleno de lúcidos intervalos"; o donde el hidalgo manchego condena desdeñosamente a los que "así componen y arrojan libros como si fueran buñuelos".

Hay máximas de oro y observaciones que son sondeos en las hon-

duras de la humana naturaleza, como cuando Don Quijote, advirtiendo la conducta de Roque Guinart con su banda, reflexiona: "Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesario que se use aun entre los mesmos ladrones"; o este felicísimo pasaje: "...Sancho, aunque aborrecía el ser gobernador como queda dicho, todavía deseaba volver a mandar y ser obedecido; que esta mala ventura trae consigo el mando, aunque sea de burlas".

III

Hay toques estéticos en que parecen compendiadas de pronto la sensibilidad y la cultura de un pueblo que ha siglos se viene dorando al fuego de las artes. He aquí tres muestras como tres figuras de un tapiz:

Primera: Regresa el cautivo de Argel, trae consigo a aquella Zoraida, uno de cuyos mayores encantos está en que tiene crecientes y menguantes como su diosa protectora, la luna. "Porque ya se sabe que la hermosura de algunas mujeres tiene días y sazones." Pero aquel día, según tocan la anhelada orilla, "la hermosura de Zoraida... estaba en su punto, ansí con el cansancio del camino como con la alegría de verse ya en tierra de cristianos"; rasgo que un novelista contemporáneo hubiera echado a perder con mil enojosos y morbosos análisis, para hacer sentir que hasta el miedo y la fatiga embellecen. Y, como cifra de la española tierra al fin alcanzada, el son de una esquila y, al pie de un alcornoque, "un pastor mozo que con grande reposo y descuido estaba labrando un palo con un cuchillo".

Segunda: La aldeana Leandra tiene perdidos de amor a los galanes, y a todos desaira por un extraño que, después de engañarla, la pone en trance de esconderse en un monasterio. Los galanes, desesperados, dejan la aldea y van a hacer vida de pastores. Todo el día pueblan su Arcadia con lamentos y maldiciones contra Leandra, "todos la deshonran y todos la adoran". Pero el más discreto sigue el fácil camino de desahogarse con palabras contra la maldad de las mujeres en general, sin pensar ya más en su ingrata. Don Quijote y sus compañeros, comiendo en pleno campo, ven de pronto salir una cabra de la espesura, manchada de negro, blanco y pardo. El pastor, que es el galán de los desahogos platónicos, la alcanza al fin y, como luego explica, aunque es la mejor de todo su apero, "por

ser hembra la tiene en poco". Ha trasladado a la cabra preferida todo su rencor amoroso, y asiéndola por los cuernos, exclama, en un arrebato que parece de celos y evoca la antología griega: "¡Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquéllas a quien imitáis!"

Tercera: El enamorado Basilio, enloquecido con la deslealtad de Quiteria, ni come ni duerme. "...Mira de cuando en cuando al cielo, y otras veces clava los ojos en la tierra, con tal embelesamiento, que no parece sino estatua vestida, que el aire le mueve la ropa".

Y sigo las rayas de mi lápiz:

IV

Me convencen las "reducciones fenomenológicas" de Sancho:

—Dime —le dice Don Quijote— ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

Y Sancho:

—Lo que yo veo y columbro no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

Y más adelante, el propio Sancho cuenta que estuvo en la corte y allí vio paseándose a "un señor muy pequeño que decían que era muy grande".

V

Voy tomando nota de lugares con que podré enriquecer las reediciones futuras de mis libros.

Así, para mi *Experiencia literaria* ("Categorías de la lectura", o mejor "Apolo o de la Literatura", § 24, junto a la cita de Chaucer, donde una doncella lee la *Historia tebana* ante la sobrina de Pándaro y sus amigas), estas palabras del ventero: "...Cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas".

Así, para mi observación sobre la costumbre mexicana de apodar a uno por sus defectos, en diminutivo cariñoso, "tuertito, panzoncito" (*Los trabajos y los días,* artículo sobre "Apodos"), este pasaje: "...Murió mi amo el Uchalí, al cual llamaban *Uchalí Fartax,* que quiere decir en lengua turquesca el *renegado tiñoso,* porque lo era, y es costumbre entre los turcos ponerse nombres de alguna falta que tengan, o de alguna virtud que en ellos haya; y esto es porque no hay entre ellos sino cuatro apellidos de linaje", etc.

Traslado a los populizadores de la ciencia, sobre lo que el hombre ha aprendido de los animales, o como decía Ángel Cabrera, *Animales inspiradores del hombre* ("Libros de la naturaleza", Espasa-Calpe, 1929), estas palabras, joya de la gnóstica tradicional: "...De las bestias han recebido muchos advertimientos los hombres y aprendido muchas cosas de importancia, como son de las cigüeñas, el cristel; de los perros, el vómito y el agradecimiento; de las grullas, la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes, la honestidad, y la lealtad, del caballo".

Y traslado a los regionalistas esta breve doctrina en que Cervantes anuncia ya algunos futuros intereses del Romanticismo: "En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche *(lo cual es falso, oh Cervantes, pero pase),* y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos *(no, oh Cervantes, sino lo que es peor desde tu punto de vista: las lenguas poéticas artificiales, que en ninguna parte se hablaban);* y siendo esto así *(y aun cuando no lo es, puesto que entre lo uno y lo otro no hay secuencia lógica),* razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya".

VI

Y si nos vamos a los discursos de Don Quijote, el Siglo de Oro, las Armas y las Letras, o a las descripciones imaginarias —en que descuella la pintura de una batalla irreal que parece lejano eco de las fingidas "iconografías" de Filóstrato y de Calístrato, amén de las reminiscencias virgilianas—; o a los desfiles de héroes epónimos o de caballos históricos famosos; o bien a los cuentecitos del *Quijote,* que los hay de todos colores y sabores a lo largo de la obra, y entre

los cuales aparece una "cocodrilita" o discusión sofística según la tradición griega, entonces no acabaríamos nunca.

Sobre el extremo de las reminiscencias clásicas, lo mejor será referirse al *Cervantes* que Arturo Marasso acaba de publicar en Buenos Aires. No podemos, por desgracia, decir lo mismo del *Cervantes* de Aubrey F. G. Bell (Norman: University of Oklahoma Press), libro que valdría mucho más si no lo afearan ociosas y ramplonas divagaciones, y lunares tan de bulto como lo es el atribuir a Espinel los "Ojos claros, serenos", de Gutierre de Cetina. Pero no es extraño, si este filólogo, por cierto hombre autorizado y competente, ha incurrido ya en tales descuidos como el atribuir —en una monografía publicada por un boletín filológico de Lisboa—, la "Vaquera de la Finojosa" ¡nada menos que a Alfonso el Sabio! Pero tales cosas suceden, o como decía Cervantes, suceden cosas que a cosas llegan. Y meses pasados, un ilustre amigo nuestro atribuía a Gracián, prosista aragonés del siglo XVII, la *Epístola moral* del anónimo poeta sevillano, siglo XVI.

VII

No es verdad que Cervantes, sentado en los elíseos prados durante varios siglos y repartiendo en redor melancólicas miradas, aguardara que naciera Ortega para entenderlo. Mucho se ha dicho y se ha escrito sobre Cervantes y, entre lo mucho, hay mucho bueno. Pero a fuerza de releer este libro único y apropiárnoslo en cierto modo, nos vamos envalentonando y nos entran ganas de descubrir el Mediterráneo por nuestra cuenta, y valga ello lo que valiere.

Ello es que ha caído en la verdadera significación de Sancho Panza, que lo es para mí aun cuando, en último análisis, no lo fuera para su creador. Ya Menéndez y Pelayo, indignado con los que se empeñan en ver alegorías en Don Quijote y en Sancho (el sublime ideal en contraste con el sentido de las realidades pedestres, etc.), hacía notar que Sancho es la criatura sometida a la educación quijotesca, cuyo tosco acero se va puliendo en el mollejón de su amo, al punto que acaba participando en sus extrañas locuras. Y desde luego, es evidente que, ya en la Segunda Parte, Sancho nos sorprende con sus discretísimas salidas y sus peroratas dignas de Don Quijote.

Pero aún puede darse un paso más. El Cura, el Barbero, el Ama

y la Sobrina son descreídos y compasivos; el Bachiller Carrasco, entre compasivo y burlón, también descreído; los Duques, descreídos y franca, despiadadamente burlones, al punto que yo, para mí, no puedo absolverlos. Y Don Quijote es crédulo y loco. Es decir, que todos están en paz con su alma, aquéllos por vivir fuera de la alucinación, éste por vivir metido en ella.

Sólo Sancho Panza vive en un patético vaivén. Ya duda, ya cree, ya sigue a Don Quijote a ojos cerrados; ya se le aparta, a veces irónico y otras simplemente desconfiado. Este vaivén de Sancho Panza es el dinamismo trágico del *Quijote*. En su corazón, y sólo en su corazón, acontece la verdadera tragedia. Desde que Sancho entra en arreglos con Don Quijote, se condena a vivir, textualmente, con el corazón hecho pedazos.

"Por Dios, señora —dijo un día Sancho a la Duquesa—, que ese escrúpulo viene con parto derecho; pero dígale vuestra merced que hable claro, o como quisiere; que yo conozco que dice verdad: que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte, y ésta mi malandanza. No puedo más. Seguirle tengo. Somos de un mismo lugar. He comido su pan. Quiérole bien. Es agradecido. Diome sus pollinos. Y, sobre todo, yo soy fiel. Y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón."

Yo tenía ya un falso recuerdo. Yo creía que Sancho, al ver, hacia el final del libro, que Don Quijote se resigna a la cordura y vuelve a ser Alonso Quijano, se sentía como defraudado y desesperado. Don Quijote, tras de embarcarlo en el bajel de sus sueños, lo deja en tierra. Y es verdad que hay un instante en que Sancho le dice más o menos: "Levántese de esa cama y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado... Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron."

Pero aquí Sancho no ha adoptado la postura patética que yo hubiere querido. Está simplemente administrando consuelos al moribundo, y ofreciéndole todavía las imágenes de la vida para confortarlo y tranquilizarlo. No está reclamándole, no, como yo lo hubiera querido, el cumplimiento de las quimeras con que Don Quijote lo ha venido embriagando.

Y la prueba de que se siente muy bien hallado y satisfecho con volver a la tierra es que, poco más adelante, Cervantes nos hace

saber que "andaba la casa alborotada; pero con todo, comía la Sobrina, brindaba el Ama y se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto". Y, en suma, que los duelos con pan son menos.

Con estas palabras al descuido, Cervantes ha matado en mí al Sancho Panza que yo había empezado a forjarme. Le ha quitado su más alto sentido, su valor artístico definitivo y perdurable: el ser el personaje mismo en quien se libra el combate trágico de la obra. Perdón por la insolencia.

Alfonso Reyes, "Ancorajes: I, Imprecación en la muerte de Valéry; II, Un recuerdo de Unamuno", *Letras de México,* México, 1º de agosto de 1945, vol. V, año IX, Núm. 114, p. 117. (En la p. 116 facsímil de U. a A. R. de 21-X-1920.)

TRANSACCIONES CON TEODORO MALIO

1. Cómo vino y cómo se fue

El señor Fulgencio Planciades, mi buen maestro y padre de mis estudios, con quien solía yo conversar en los buenos tiempos sobre amenidades de filología,* me había hablado más de una vez de un su sobrino que se educaba en Europa; y en cierta ocasión, espiando con socarronería el efecto de sus palabras,

—Me gustaría que te encontraras con él —añadió—. Algo aprenderíais los dos.

Esta observación me había predispuesto contra Teodoro Malio, a quien no conocía yo ni en efigie, ofreciéndomelo como un posible rival.

Hacía años que el polvo había sido devuelto al polvo, y de mi buen maestro ya sólo quedaban la fotografía borrosa, el ex-libris de algunos volúmenes que pude salvar, cuando su biblioteca fue adquirida a precio irrisorio por cierta Universidad extranjera, y unos cuadernillos de notas que he guardado como tesoros, por ser suyos, por lo que contienen y por lo que me hacen pensar.

Las borrascas de la guerra nos devolvieron un día a Teodoro Malio, que tras de purgar oscuramente las que Gonzalo Zaldumbide ha llamado vicisitudes del descastamiento, un día se consideró reintegrado a su vida de animal político, sintió la necesidad de la compañía y del diálogo, se me presentó de repente y sin dar aviso, y se metió de rondón hasta mi reducto. Apartó al criado con la mano; entró sin saludar, con un gesto agrio y preciso; dio por sabidos los prolegómenos embarazosos de la amistad; se sentó por propio derecho al otro lado de mi mesa; cortó caminos, cerró el sitio; no se disculpó de ser inteligente, y se instaló para largo como huésped de mis veladas, sin darme tiempo a saber si me era o no simpático, si me era o no indispensable, y si a estas alturas —pues ambos hemos llegado a la zona gris en que las edades se igualan— es todavía

* "De la lengua vulgar", en *El cazador.*

posible establecer una intimidad tan estrecha como la que exigió de mí desde la primera escaramuza.

Así era Teodoro Malio, hombre que vivía en la causa mucho más que en el espacio y el tiempo: hombre "manos a la obra", hombre "al grano".

Poco a poco adquirí el hábito de apuntar nuestras conversaciones; y todavía lo estaría yo haciendo, si no se me hubiera alejado tan intempestivamente como se me acercó, pretextando, primero, que creía haber hablado ya conmigo todo lo que le interesaba tratar, y segundo, que a él le agradaban los espárragos en mantequilla fundida y no, como a mí, en aceite y vinagre, por lo cual ya no soportaba mis cenas.

De rabia, vengándome como el del cuento, mandé quemar el sillón en que acostumbraba acomodarse. No sé más de él, no quiero saber nada. No le hablen de mí si lo encuentran. Pero no: díganle más bien que su recuerdo es para mí tan precioso, que nunca lo cambiaría yo por su presencia.

2. El espejo de Husserl

—Yo —me dijo— soy filosofófilo, porque amo la filosofía. El conocimiento en sí no me interesa: ya superé esa infancia de la abstracción. Sólo me conmueve lo que sobre el conocimiento se piensa. ¿Entiende usted? Estoy en el secreto, estoy ya detrás del telón, entre bambalinas. Todo eso que se representa está bien para los que pagan por entrar. No para mí que, amén de entrar gratis por la puerta de los artistas, tampoco tengo obligación de comparecer ante el público disfrazado de mis propios recursos, y ni engaño a los espectadores ni a mí mismo.

—¿Nueva *Paradoja del comediante?*

—Del comediante de *La comedia de los errores.* El artista es uno con los errores que crea. Yo, como no los comparto, soy persona aparte y puedo amar los errores. Son mi deleite y yo soy su enamorado perdido. No les pido cuentas y he descubierto que se amalgaman solos con esa otra representación que llaman verdad.

—Filofilosófico estáis. Eso me parece muy profundo.

—Al contrario: superficialidad pura, apariencia a la que no se le piden impúdicas confesiones. Respeto sumo al mandamiento que dicta

lavar en casa la ropa sucia. Allá se las arregle, de puertas adentro y de escaleras abajo, la cosa en sí. Yo me quedo con el fenómeno. Superficie: fenomenología.

—En fin: otra manera de entusiasmo, una mística de los ojos.

—¿Entusiasmo? —me replicó Teodoro Malio con visible conmiseración—. ¿Y quién dijo que la fenomenología no me parece también ridícula? Digo que me caso con ella, pero no que creo en ella.

—Entonces, oh fenomenófilo ¿a qué se atiene usted?

—Pero, hombre de mis pecados ¿quién dijo que para vivir hace falta tomarse en serio? Tomarse en serio es ya un síntoma de fatiga nerviosa, de *surmenage*. ¡Al campo con ello, al sol y al aire! Amo la fenomenología, pero me burlo de ella en el fondo, o mejor en la superficie, lo único que ella me descubre. La fenomenología, amigo mío, no es más que la filosofía del remilgo, y está toda en estos dos conocidos versos:

> Y si, lector, dijeres ser comento,
> como me lo contaron te lo cuento.

"Nace del temor de comprometerse o de cogerse los dedos en la puerta, como suele decirse. Nace del miedo de presentar a la realidad cargos concretos, de hacerle acusaciones definidas. Husserl se vuelve todo aspaviento y exclama constantemente: "—Cuidado, que "yo en esto no entro ni salgo. Atención, que yo no he dicho cosa "que luego me echen a la cara. Cautela, que yo no afirmo ni niego "la existencia. Como que lo pongo entre paréntesis para mejor ocasión. Digo que aparece, no que sea; y cómo aparece, no cómo sea. "Yo no quiero discusiones con Dios."

—Nuevo *Condenado por desconfiado*...

—Bien está: llámenme como quieran. Péguenme y páguenme. ¡Viva el fenómeno, y abajo todo lo que existe!

> Traten otros de la esencia
> del mundo y sus aporías,
> mientras esencian mis días
> fenómeno y apariencia.

Y yo:

> —Me importa tener paciencia,
> si hasta de mí desconfías:

tus fenomenologías
me roban, en su inclemencia,
el mendrugo de conciencia
que me pegaba al vivir.
Si mi *cogito* ha de ir
al rincón de la basura,
tú eres zenit en hartura,
yo no soy más que nadir.

No soy nadie, filósofo energúmeno.
Sólo tú existes en tu solipsismo,
puesto que a mí me niegas el noúmeno
para hacerme apariencia de ti mismo.

—Bien rimado, pero mal pensado —observó Teodoro—, porque yo no le niego a usted nada, así como tampoco afirmo nada de usted, en cuanto a su noúmeno. Yo digo que es usted una aparición de la que nada puedo saber en profundidad, y cuya superficie me ofrece planos convenientes para que reboten mis ideas. Además que, si creo a Husserl, no estoy solo entre los engaños y cabe la comunicación de las almas.

La mónada es el secreto
para esta comunión.

—¿Y aquí hay mónadas en reto?

—No: en dulce conversación.

"Y esta conversación, esto que se llama el cambio de ideas, permite a Husserl aliviarme de mi solipsismo. ¿Ahora entiende usted por qué paso aquí mis veladas?"

Y sin hacer caso del gruñido con que le contesté, siguió diciendo, ya como si hablara para su solipsismo:

—Mi maestro dice: "Así como el yo reducido *(o desengañado)* no es un trozo del mundo *(por lo cual yo no me cojo los dedos en la puerta)*, de igual manera, ni el mundo *(la comedia de los errores)*, ni ningún objeto del mundo *(o sea usted)* es un trozo de mi yo." De la comedia yo sólo conozco la "representación". ¡Qué buena palabra de los filósofos! De usted yo sólo sé que lo veo. Porque el

positivista decía: “Aquí hay un hombre”. El psicólogo: “Veo un hombre donde hay algo”. Y mi maestro y yo nos limitamos a decir: “Veo un hombre”. Lo que usted sea, amigo mío, eso es *Res inter alios acta* que a mí no me liga por contrato. Detrás de la cógnita de Kant había una incógnita, que luego resultó ser la razón práctica. Detrás de la representación o ejecución teatral de Schopenhauer, andaba la voluntad, director de escena, haciendo de las suyas. Comte pagó su asiento, vio la comedia y se quedó convencido de que había asistido a la realidad. Por cierto que le gustó mucho. Mi maestro y yo...

—Entendido: entre la trascendencia de signo menos y la trascendencia de signo más, su maestro y usted se quedan en la neutralidad del cero inmanente.

—¡Por favor! Nada de símiles matemáticos, que por ahí empezó el pleito con Descartes.

—¿Y no teme usted que el Diablo los engañe y que, de tanto amarla, la apariencia se les vuelva a ustedes la única realidad, llevándolos hasta el idealismo absoluto definido por el poeta Díaz Mirón?

—¿Definido por quién?

—Por Díaz Mirón, Teodoro. A mí no me cita usted más nombres alemanes. Díaz Mirón dice en su *Epístola jocoseria*:

> Pese a ti, lo real no anda fuera,
> sino en sellos del alma...

Y a mí esta fórmula me basta y me sirve más que un tartamudeo en tres volúmenes. Pero conteste usted a mi pregunta.

Teodoro Malio reflexionó:

—Mire usted. Mi maestro y yo no hemos acabado nuestra obra. No queremos aún decidir nada. Los idealistas absolutos, si se empeñan, que se autoricen de nosotros. Mi maestro y yo, por lo pronto...

Y yo, que empezaba ya a fatigarme, le interrumpí entonces:

—Voy a ofrecerle otro símil. Vuélvase usted hacia ese espejo. Contémplelo atentamente. ¿Qué ve usted?

—Veo —me contestó— una sala, una puerta, una ventana, unos muebles, unos libros, un señor de aspecto insignificante que suele habitar esta sala...

—¿Está usted seguro de que ve todo eso? —pregunté con voz intencionada.

—Tiene usted razón: ya sé adónde quiere llevarme —repuso con

reproche—. Pero a mi maestro y a mí no se nos pesca desprevenidos. No veo todo eso, no. Veo la imagen, el reflejo de todo eso, nada más.

—¿Y reconoce usted que ese reflejo es reflejo de algo?

—Ni afirmo, ni niego. Bien puede ser, bien puede no ser. ¿Cómo puedo saberlo, si estoy de cara al espejo y, por hipótesis, no puedo volverme?

—Es inútil —dije con despecho—. Los fenomenólogos estáis avezados a sacarle el bulto a los cuernos de la realidad.

—Ha querido usted darme un símil, y lo he aceptado. Creo que, con la parábola del hombre clavado frente al espejo, hemos definido entre los dos mejor que nadie la filosofía del remilgo.

—Pues noramala váyase usted, que ya son las dos de la mañana.

Pero contra lo que yo esperaba, se fue por la puerta y no, como Alicia, por el espejo.

3. El hotel de Groethuysen

Cierta noche que Teodoro Malio me parecía más humano, algo más vulnerable que de costumbre, acaso por cierta vaga melancolía que noté en sus ojos, me atreví con las preguntas de tono personal.

—¿Por dónde llegó usted a México? —le dije.

—Por el Norte.

—¿Muy grande el contraste con Europa?

—No sé... Me falta el término de comparación. Durante estos últimos años yo no sentía a Europa en Europa. Europa se nos había ido no sé a dónde: la había raptado el Toro, como en el mito.

—¿Qué le impresionó a usted más en los Estados Unidos?

Y él, sin vacilar:

—El hotel, el Hotel sin duda. Aquello de poder hacer toda la vida urbana en el hotel, y desde el hotel, y puedo decir que desde mi cuarto del hotel, era nuevo para mí. Las ciudades, en cuanto son centros e instrumentos de acción, no necesitan ser más que un Gran Hotel bien atendido.

—Convenido; pero las ciudades son mucho más que eso. Y, viniendo de Europa, donde las ciudades responden a una concepción y aun a una necesidad diferentes ¿nada le dijo a usted Nueva York?

—La ciudad de Nueva York ya la conocía yo por sueños, y luego la había verificado en el cine. El sueño nos ofrece compendios de realidades esenciales. Descansaba yo un día en un pueblecito de Francia que usted no encontrará en sus registros. Se llama "La Branderaie de Garde-Épée, par Jarnac, Charente". Allí, en el sueño, se me ofreció una coagulación subconsciente de cuanto yo había oído, leído e imaginado sobre Nueva York. Yo llegaba en barco y, desde el puente, vi venir hacia mí la proa de un enorme navío cargado de torres con ventanas. Por momentos, parecía un gran órgano flotante. Después, en el cine, comprobé la exactitud de mi premonición. Cuando de veras me acerqué a Nueva York, el efecto plástico de la llegada me era ya familiar. Encerrado en el auto, abordé el hotel y apenas vi una pedacería de perspectivas cubistas que no llegaron a organizarse. Me quedé tres días en el hotel, consagrado íntegramente a los arreglos de mi viaje. Tenía prisa por llegar a México. Puedo decir que no estuve en Nueva York. Pero en el hotel tuve experiencias interesantes. No: no sonría usted, no se haga ilusiones, que no voy a dar alimento a sus vulgaridades con picantes anécdotas sobre la manicura o la telefonista.

—Pues no lo entiendo. Entonces ¿qué pudo usted hallar en el hotel?

—La disolución de mi yo.

—¿Qué? Todo esperaba menos eso. Porque aquella comodidad refinada no es para deshacer a ninguno.

—¡Si antes de decir eso se hubiera usted tomado el trabajo de cerrar los ojos y consultar un instante al hombre que lleva dentro! Pero lo pierde a usted el hábito del trato humano, la superficialidad por decencia y cortesía. Concéntrese, piénselo bien, diga realmente lo que se le ocurre. Fíjese usted: en el hotel conocí la experiencia de la disolución de mi yo.

—Espere usted, Sócrates. No me torture. Ya cierro los ojos. Ya veo un Gran Hotel. Ya lo veo a usted en su cuarto leyendo todas esas instrucciones para el cliente y descubriendo que su cuarto, por sí solo, es como un cerebro esquemático, desde donde puede usted filtrar el caos del mundo y relacionarse con él.

—No va usted mal. ¡Tibio, tibio! Adelante. Valor.

—Como le dan a usted un cerebro hecho y, aunque muy elemental, suficiente para lo que usted necesita de momento, empieza usted a dejar que se le duerma una parte de su propio cerebro. Comienza

usted, en algún modo, a objetivar su subjetividad; a reducir, de afuera para adentro, las zonas más exteriores de su yo íntimo; a sustituir circunvoluciones por máquinas. Algunas fuentes de iniciativa quedan inútiles, y usted, inconscientemente, cierra algunos caños.

—No está mal, decididamente —dijo Teodoro con entusiasmo, y tan divertido como un aprendiz de brujo o magnetizador en su primer ensayo feliz—. Y, como descripción, es óptima. Siga usted.

—Es que ya no puedo. Creí que era todo.

—Vamos: un paso más. Anda usted en las zonas más externas, usted mismo lo dijo. Atrévase, ahonde. Cierre usted otra vez los ojos, pongase en mi lugar, y oriéntese con el sentido intuitivo.

—Al sentirse así, usted, desesperado...

—¡Frío, frío!

—Al sentirse así, usted, sobornado por la economía del esfuerzo...

—¡Tibio, tibio!

—...se va dando cuenta de que hay muchas cosas secundarias en que sería preferible no pensar y que bien pudieran reducirse a automatismos; que estos automatismos, incorporados en el arco de los reflejos condicionados y vueltos reacciones mecánicas, dejarían libre... ¡No: no me ataje usted, espere!... irían enmoheciendo algunos resortes del discernimiento, de la voluntad selectiva.

—No se me desvíe. Yo no me daba cuenta de todo eso, sino, lo que es peor, todo eso me iba sucediendo sin percatarme de ello, en una como creciente modorra...

—...favorecida sin duda por el encierro y la soledad.

—¡Favorecida por el encierro y la soledad! Quítele el "sin duda". ¡Bravísimo! ¿Lo toma o lo deja, como dicen en los concursos de radio?

—¡Lo dejo!

—Pues ¡adelante los valientes!

Aquí me sentí amenazado de una inhibición. Se me apagó la luz del entendimiento. Di contra un muro. Teodoro Malio me esperaba, haciendo que no me veía para no perturbarme. De repente, descubrí una lucecita en la otra boca del túnel.

—Sí —dije, hablando para mí mismo, como en inmersión sonambúlica—. Mis iniciativas se han reducido, porque todo lo tengo al alcance de la mano o del teléfono. Desde aquí, al parecer, gobierno el mundo. Pero ¿no será más bien que el mundo me está gobernando? He hecho cesión de la parte superficial de mi yo. Pero ¿estoy

seguro de que el adormecimiento no va penetrando ya hasta otras regiones más temerosas, más vitales?

Teodoro Malio me miraba ahora con los ojos abiertos, entre fascinado y prevenido, contraído el cuerpo, propia figura del deportista en el tiro de pichón, dispuesto a hacer fuego sobre la primera trampa que rechine. Pero cambió de actitud.

—No —exclamó en tono conciliador—. Ya no puede usted ir más allá. Harto ha hecho usted. Ha llegado a ponerse en mi lugar al grado de hablar en primera persona sin advertirlo. Usted ha visto el aspecto general del asunto con bastante nitidez. Sobre ese escenario, se destacan las incidencias particulares, a las que no podría usted llegar por sí solo. Ahora sigo yo.

No pude contener un suspiro de alivio, que le arrancó una carcajada. Y luego prosiguió:

—Verá usted. ¿A qué se reduce el buen servicio de un hotel, cómo se manifiesta?

—Se manifiesta en la previsión de las necesidades del cliente.

—¡Pues ahí comienza el desastre! Digamos mejor: ahí comienza la decepción del yo. La previsión de que usted habla puede asumir dos modalidades: la de iniciativa y la de automatismo. La primera es una solicitud de tipo humano, placentera, fértil para el yo y el sentimiento de su relación con la especie. Pero el Gran Hotel, por el carácter mismo de nuestra época y por la magnitud de las masas humanas con que opera, pasa por necesidad al automatismo. Ya no se trata del *manager*, el *maître* o el criado que nos saludan, nos sonríen, nos preguntan si algo se nos ofrece, tratan de adivinar nuestros pensamientos e inventan constantemente el modo de satisfacernos. No: ahora se procede por abstracción y estadística. El yo es sumado a todos los otros "yoes", y de esta suma resultan niveles generalizadores del ente humano. A los servidores del Hotel se les educa con cartillas en que constan los tipos de viajero más frecuentemente observados, los estados de ánimo de mayor reiteración, las exigencias que más a menudo se ofrecen; y en vista de este cuadro teórico, se les dan reglas, también impresas, sobre el modo de acudir a cada uno de estos extremos. Aun la amabilidad y la cortesía quedan dosificadas. No crea usted que exagero: el Hotel llega al lujo de dejar en el escritorio del cliente un ejemplar de estas cartillas, como muestra de su eficiencia. A esta reglamentación que llamaré positiva, corresponde una reglamentación negativa, para uso del cliente: una

serie de tablas, anuncios y papelitos sueltos instruyen al cliente sobre cuál debe ser su propia conducta en cada cosa que se le ofrezca: qué botón hay que oprimir, y cuántas veces; qué llave hay que usar, y cómo; cuál grifo corresponde al agua helada y filtrada, a la fría, a la caliente, a la bañera, a la ducha; dónde hay que dejar la ropa sucia y de qué modo se da el aviso; donde se recoge la ropa limpia y qué mecanismo la anuncia; las palabras rituales que se han de usar para pedir determinado departamento del servicio, y las que deben pronunciarse una vez obtenida la comunicación... Y así todo, en gradación que va de la orden al consejo, a la invitación y a la sugestión, la cual se reduce a un prospecto de tentaciones ofrecidas, para que cada dios escoja las suyas. Aquí tenemos ya, pues, un primer nivel de decepción, en dos fases: por un lado, el yo, que se siente integrado en el albedrío y en la ininterrumpida creación de la propia persona, se encuentra rebajado al verse previsto, esclavizado dentro de cauces comunes a todas las personas; por otro lado, el yo se siente rebajado al verse constreñido o convidado a regularizar sus veleidades posibles dentro de moldes fijos, que lo hagan todavía más previsible.

Tras una pausa, continuó:

—Y no es esto todo. Esto no es más que el primer nivel de decepción, el que se refiere a la vida consciente. Pronto nos damos cuenta de que hemos sido previstos hasta en lo inconsciente; penetrados, sorprendidos, oprobiosamente investigados hasta en aquel fondo psíquico que la naturaleza ha tenido cuidado de ocultar a nuestros ojos, como oculta todas sus funciones entrañables, y a fin sin duda de que nuestra ilusión de la personalidad sea posible, para que no nos hallemos disueltos en combinaciones de agencias "deshumanas": animales, vegetales, minerales, telúricas. Pronto nos damos cuenta de que nuestros olvidos o errores están ya de antemano catalogados y rectificados, en otros tantos papelitos impresos que una mano invisible desliza por bajo de la puerta: "Ayer olvidó usted sus anillos, o su reloj, en el lavabo del comedor, o en el baño de su cuarto. Sírvase pasar a recogerlos al piso tantos, cuarto tantos, departamento de objetos perdidos", etc. Aquí la decepción del yo alcanza la temperatura elegiaca. ¡Rayos y truenos! Yo creía ser un hombre, una esencia única y sagrada, hecha de Dios y de libertad. ¡Y he aquí que soy una intersección de generalidades, un cruce de ondas estadísticas, una ciega piedra que cae de acuerdo con una escala de pesantez!

—Ahora lo entiendo perfectamente. Pero sigo creyendo que es mejor estar bien servido que mal servido. Y también se me ocurre que puede ser grato ahorrarse ciertas presencias humanas accesorias, y verse atendido por las fuerzas abstractas, como por esas manos sin cuerpo que, en el cuento árabe, acuden al visitante del palacio encantado.

—¡Por supuesto! Y yo no me quejo. Simplemente he procurado describir con toda objetividad lo que acontece. También es muy grato dejar descansar el yo de tiempo en tiempo y reclinarlo, como en una almohada de plumas, en la nada que lo sustenta. Es el sentido de la obediencia jesuítica, el *chemin de velours* que decía Rémy de Gourmont, la dulce dejación de la iniciativa y, por correspondencia, de la responsabilidad.

Y Teodoro Malio se acercó a la vidriera, como si deseara ya hundirse en la nada y la irresponsabilidad nocturna de la calle.

—Espere usted —le dije—. Es asunto de un instante. No se vaya sin que le agradezca la mejor exposición que hasta hoy conozco de la filosofía antropológica.

—¿Y cómo así?

—Permítame ser pedante y hacer citas. Bernard Groethuysen nos explica que la discrepancia entre el yo y el objeto del conocimiento antropológico se revela en dos cursos: primero, el proceso mediante el cual el Yo se vuelve Él; segundo, el proceso mediante el cual cuanto me pertenece como individuo es universalizado y, de paso, desvalorizado. El arte preserva el yo, porque es la representación que el hombre hace de sí mismo; y la filosofía se encamina a disolverlo, por ser el conocimiento que el hombre hace de sí mismo. Aunque la reflexión conviene a ambos órdenes, ellos son entre sí irreducibles. Pero todavía hay otro tipo de reflexión que se radica más íntimamente en el yo, y es el *Anima mea*, la indestructible roca que nos afirma en el sentimiento de lo divino, a que se reduce toda la dinámica de las religiones. Después, sobre esta roca, salta como fuente el "conócete a ti mismo", que ya es obra de la filosofía y del arte. El proceso total de la decepción recorre estas etapas: *Anima mea,* "Yo", "Él", "Ello". De mi integración con Dios, bajo a mi persona; de mi persona, a un ejemplar de la especie; y con la especie, acabo por desaparecer en el seno de la naturaleza. Éste es, a grandes trazos, el plano del Hotel Universal de Groethuysen. Y lo que usted acaba de contarme me recuerda aquellas palabras de William James:

"Si un cangrejo se enterase del desenfado con que lo clasificamos entre los crustáceos, se indignaría: —¡Vamos!, exclamaría, yo soy yo, yo mismo, y nada más!"

Teodoro me alargó la mano:

—Esta sola noche —dijo— vale la travesía del Atlántico. No he hecho el viaje en balde.

—No, sino en artesa, como el santo —repliqué sin poder contener un mal chiste.

Y Teodoro, por no oírme más, disolvió su yo en la calle nocturna.

4. Las dos "emes"

Teodoro Malio me esperaba ya en casa. Me pareció impaciente. Andaba de aquí para allá dando manotadas en el aire como quien espanta moscas.

—¿Qué le pasa a usted? ¿Se ha vuelto loco?

—¿Por qué no? —me dijo—. La razón es una de las cristalizaciones posibles de la locura. ¿No ha leído usted *Locura normal*, de Santayana? Allí habla Demócrito en el Limbo como muy probablemente habló en vida, cuando los abderitanos dudaron de su salud mental...

—Bien, pero ¿ese manoteo?

—Es que se me han pegado las telarañas. Cuando entré, había una telaraña tendida de estante a estante, a través de la sala. Seguí el hilo, y el hilo me ha llevado a un descubrimiento poético. ¡Oh, lo que saben las arañas! ¿Cómo es que sólo ellas se han percatado de la tenue relación que une a las dos *M M* de la poesía?

—¿Las dos *M M?*

—Sí: Marcial y Mallarmé. Los eruditos de una jaula ignoran a los de la jaula vecina. No les ha ocurrido acercarse unos a otros.

—Me sorprende el acercamiento y me seduce *a priori*. Lo extraño es que tampoco les haya ocurrido buscar esta relación a los no eruditos. Ellos, con autoridad de cazadores furtivos —gran privilegio de los meros aficionados—, suelen encontrar al paso lo que no descubren nunca las técnicas específicas. ¡Si no llega a ser por el hilo de Aracne! Aunque aquí más bien parece haber sido el hilo de Ariadna, puesto que nos ha guiado. En fin, por si es Ariadna, cantémosla.

Aquí Teodoro se abandonó a una declamación según los cánones:

—¡Oh, hija del legislador Minos y de la sonora Pasife, grata a los dodecasílabos franceses! ¡Dulce nieta de la Vaca y del Sol, nacida entre dioses que se revolcaban con bestias! ¡Víctima de amor, traicionada por Teseo en Naxos, mal pago de tu preciosa ayuda; premiada después por Dionysos con la corona imperial que hoy voltea en las constelaciones! ¡Oh, desenredadora rubia, hermana de Fedra, la enredosa morena que acaba por enlazarse el cuello! ¡Salve, oh geómetra, maestra del álgebra sublime, tú que resolviste en línea recta las falaces circunvoluciones del Laberinto!

Ariane, ma soeur, tu dis la vérité:
le pont de Martial conduit à Mallarmé.

Y yo, emulándolo, dejé oír mi voz:

—En fin, por si fuera Aracne, que me parece muy probable, cantémosla también, al tono de las *Metamorfosis:* —Humilde y soberbia muchacha, hija del tintorero de Colofón, célebre entre las mujeres lidias por el sortilegio de tus dedos, expertos en trenzar la lana esponjosa: tú, a cuyo paso salían de su escondite las ninfas silvestres del Tmolo y las acuáticas del Pactolo. Deja ya la envidia de los dioses y no provoques de nuevo la cólera de Palas, copiando en tus telas los desmanes de los implacables Olímpicos. ¡Mírate colgada del cuello, y sólo perdonada al fin para balancearte en una vida miserable, mil veces peor que la muerte! ¡Véngate más bien sobre los pobres humanos: llénales de telarañas la cabeza, y tendiendo falsas relaciones como sutiles redes, hazles creer lo que se te antoje, corriendo de un lado a otro por entre mis libros, huérfanos del crítico plumero!

—Entonces ¿se burla usted de mi descubrimiento?

—Lo hago sólo para desarmar los celos de los dioses. En el fondo, no me burlo, al contrario. Más lo pienso y más lo creo —le dije—. Allá en la segunda mitad del siglo XIX, se advierte en las letras francesas un auge de latinismo. Por los Cincuentas, Taine da al público su *Tito Livio,* y Saint-Beuve, su *Virgilio.* Por los Sesentas, Ampère publica *L'Histoire Romaine à Rome;* Fustel de Coulanges, su *Cité Antique;* Martha, sus estudios sobre los moralistas del Imperio y sobre Lucrecio; Boissier, *Ciceron et ses amis;* Patin, sus ensayos sobre la poesía latina. Sin contar con que, para entonces, han

aparecido ya, cuando menos, dos ediciones de Nisard, *Études sur les poètes latins de la Décadence,* que sin duda habían atraído la curiosidad hacia esa región de la historia literaria. Estas obras son tan de bulto que no quedaron recluidas en el gabinete del especialista. Salieron al público general, y seguramente impresionaron de modo singular a los "decadentes" franceses, que por algo se llamaron así. Mallarmé decía:

J'ai mal à la dent
d'être décadent.

—Por aquellos días —corroboró Teodoro—, se fundan la *Revue Critique,* la Escuela Práctica de Altos Estudios, la Sociedad Lingüística; y poco después, la Escuela Francesa de Arqueología en Roma, y resucita la *Revue de Philologie.* Huysmans y Mallarmé, grandes amigos, fueron ejecutores testamentarios del cero absoluto que dejó a su muerte Villiers de l'Isle-Adam, autor de la *Isis,* historia de Tulia Fabriana y de Janus. Bien sabido es que Huysmans confesaba una especial predilección por los latinos de la decadencia. ¿Tiene usted por ahí *À Rebours?* Vea usted lo que dice:

La descomposición de la lengua francesa se había operado de un golpe. En la latina, hay una larga transición, un lapso de cuatrocientos años entre el verbo jaspeado y soberbio de Claudiano y Rutilo y el verbo ya en disolución del siglo VIII. *En la lengua francesa, ningún lapso, ninguna sucesión de edades tuvo lugar: el estilo jaspeado y soberbio de los Goncourt y el estilo en disolución de Verlaine y de Mallarmé se codeaban en París, vivían al mismo tiempo, en la misma época y en el mismo siglo.*

Cerró el libro, y dijo:

—Advierta usted: 1º la familiaridad de Huysmans con la literatura latina; 2º la naturalidad con que compara los tipos llamados decadentes de ambas literaturas, latina y francesa; 3º la alusión directa a Mallarmé. *A Rebours* fue el libro que, de cierta manera, lanzó a la calle el nombre del maestro, tesoro hasta entonces de iniciados. Verdad es que, para entonces, ya el marcialismo de Mallarmé había dado sus pruebas. Pero allá se va todo como descripción de la atmósfera y de las cosas que andaban en el aire.

—Tiene usted razón. He seguido ojeando el libro de Huysmans. Creo que he dado con otro pasaje expresivo:

> *En efecto, la lengua latina, tal como se la usaba en esa época que los profesores se obstinan todavía en llamar el gran siglo, no le atraía para nada* (a su personaje Des Esseintes). *Esta lengua recortada, de escasos giros, casi invariables, sin soltura sintáctica, sin color ni matices; esta lengua alisada en las costuras, bien podada de aquellas expresiones hirsutas, pero vivaces, de las épocas precedentes, podía, en rigor, servir para las trivialidades pomposas, los vagos lugares comunes machacados por los rétores y poetas; pero mostraba tal opacidad, respiraba tal aburrimiento, que fue necesario, en los estudios lingüísticos, llegar al estilo francés del "siglo Luis XIV" para encontrar otro caso semejante de enflaquecimiento voluntario, de gris y fatigosa solemnidad.*

Pasemos sobre los juicios —continué—, recojamos los testimonios del gusto en aquel ambiente literario. Virgilio le parece tedioso, fríos y almidonados sus pastores, llorones Orfeo y Aristeo, y Eneas una triste sombra chinesca. Detesta la fragua perfeccionada de Catulo, métrico feroz y sin fantasía. No le convencen los resplandores ovidianos, ni las gracias «elefantescas» de Horacio. Cicerón le parece grasoso y redundante; César, estéril como «pedo seco»; Salustio, apenas menos desteñido que los otros; Tito Livio, sentimental y fastuoso; Séneca, túrgido y lívido; Suetonio, linfático y agusanado; Tácito, el más nervioso y musculoso de todos. Juvenal, no obstante uno que otro verso fuertemente calzado, y Persio, a pesar de sus enigmas, lo dejan frío. De Tibulo, Propercio, Quintiliano, los Plinios, Estacio, Marcial mismo, Terencio y Plauto (a pesar, en este último, de los neologismos, los compuestos y los diminutivos abigarrados), no hace mayor caso. Y, en suma, Des Esseintes, que viene a ser una exageración ideal de Huysmans, como éste lo es de su época literaria, sólo empieza a sentirse a gusto con Lucano, si bien confiesa que hay mucha quincalla entre sus joyas; y al fin se declara satisfecho con Petronio Satírico.

—Permítame usted —me atajó Teodoro con cierta gravedad sencilla—. Unos segundos en memoria de mi buen tío y su buen maestro: Fulgencio Planciades, que según he visto por las notas que usted

conserva, conocía al dedillo su Petronio, es el único que menciona los textos perdidos del *Eustión* y la *Albutia* y, a no ser porque fue hombre probo, hubiera podido fraguar pasajes de su autor favorito, como lo hizo el Abate Marchena para eterno ludibrio de la germánica erudición... Continúe usted.

—¿A qué continuar? Huysmans sigue examinando la latinidad posterior, siempre a lo aficionado indiscreto. Gracias a eso, sus páginas tienen interés y, aunque sea por reacción, convidan a pensar otra vez en tantas cosas que solemos tragar como píldoras a las que no se les toma ya sabor. ¡Desgracia y negro destino de la enseñanza obligatoria! No podemos prescindir de ella, pero ¡cuántas flores trueca en cardos!

—Ya Baudelaire, y perdone usted la interrupción que lo salva de decir blasfemias, entendía mucho de latines, según testimonio de su poema *Franciscae meae laudes*. Y no olvidemos que fue el maestro amado, cuyas *Fleurs du Mal* el niño Mallarmé solía devorar en secreto.

—A pesar de cuanto hemos dicho y reflexionado —advertí—, algo me inquieta. No puedo pedir a mi memoria un servicio tan extremado; pero no recuerdo ninguna cita de Marcial en el dulce vecino de la *rue de Rome*. Sólo me acude una simple mención de nombres, Homero, Lucrecio y Juvenal, en cierto artículo, *Hérésies Artistiques, L'Art pour tous*, publicado alguna vez en *L'Artiste*. Otra mención de Homero y Virgilio en el prólogo a Beckford. ¡Ah! Y en la *Queja de otoño (divagaciones)* aquel expresivo pasaje donde dice que, en adelante, su espíritu pedirá esparcimiento a la poesía agonizante de los últimos momentos de Roma, antes del embate renovador de la barbarie y del latín balbuciente de las primeras prosas cristianas. Pero ¿no habrá por ahí más citas de autores grecolatinos?

Teodoro reflexionó un instante. Y luego, mudando de rumbo:

—¿Quiere usted que verifiquemos nuestros atisbos, o que nos declaremos satisfechos sin pruebas con nuestra teoría, poniendo de cabeza el método experimental, como Don Quijote cuando opta por no probar más su celada zurcida?

—Nada nos cuesta, y será de grato ejercicio, amigo Teodoro, poner lado a lado algunas líneas de Mallarmé y algunas de Marcial. Supongo que, sin decirlo, sólo hemos tratado de aquel Mallarmé en células y embriones, de los epigramas, ocios postales, versos de socie-

dad, canciones bajito, rimas para acompañar pasteles, castañas y pañuelos, y nunca del Mallarmé de las horas graves.

—Por supuesto: el de las quisicosas, el de los "buenos días" en verso, el de la risueña Musa Cotidiana. En estos poemitas ligeros, como en Marcial, la gracia suele estar toda en un guiño de la sintaxis, en lo imprevisto de un contraste donde una evocación erudita envuelve algún objeto humilde, en mil cosillas leves y etéreas, libélulas de inspiración.

—Estas costumbres de poesía menor, en Mallarmé, nos recuerdan la Edad de Oro de las letras hispánicas. Góngora, tan exquisito, se dirige a una monja "enviándole una pieza de Holanda", y a otra "enviándole un menudo y un cuarto de ternera". ¡Qué blasfemia poética para los exquisitos de hoy, que no atarían a Góngora la sandalia! Por haber hecho un poema con la mano izquierda a la minuta de una comida, algunos imberbes dieron por fallecido a cierto escritor de nuestros días, que goza de buena salud. Esto de pretender cantar a fuerza del do de pecho, sin permitirse el registro medio, es cosa de mal gusto, arruina la voz y delata lo lejana que anda hoy la vida de la poesía. Además, si he de decir todo lo que pienso, el que no sabe jugar con las letras me parece un "arribista" del alfabeto, ya que no un analfabeto. Los contemporáneos llamaron a Góngora menor el Marcial cordobés, así como al Góngora mayor, al sublime, el Homero español. Y el historiador Antonio de Solís, que en su tiempo pasó por tan sutil y agudo poeta y era comparado con Calderón, aunque hoy nadie lo recuerda en este concepto, gastó mucho tiempo en travesuras por este tenor: "A una dama que tomaba tabaco, enviándole un coco de la India lleno de él".

Teodoro buscó entre mis libros un ejemplar de Marcial y uno de Mallarmé.

—Voy a intentar —me previno— algunas traducciones improvisadas de los *Xenia* y los *Apophoreta*. Usted haga otro tanto con los *Vers de Circonstance*. Y veamos qué resulta. Y perdonémonos mutuamente el sacrilegio, que sólo tiene por objeto una prueba. Ya otro día lo haremos mejor. Comienza Marcial:

Habas

Si en tu olla roja suelen
espumar las habas pálidas,

negarte a menudo puedes
a las cenas más galanas.

—Ahora voy yo, con Mallarmé:

El vendedor de ajos y cebollas

El tedio de ir de visita
lo eludimos con el ajo,
y es lágrimas mi alegría
cuando las cebollas tajo.

—Marcial:

Copas de cristal

Por el miedo de quebrarlos
quebrarás esos cristales:
lo mismo pecan las manos
por incautas o puntuales.

—Mallarmé:

El vidriero

Puro el sol, más luz irisa
que no filtra al resistero:
ciego, cuelga la camisa
sobre el lomo del vidriero.

—Marcial:

Piñas

Pomas somos de Cibeles:
aléjate, pues, viajero,
no sea que nuestra ruina
lo sea de tu sombrero.

—Mallarmé:

La Ropavejera

El mirar con que ponderas
mi ropa hasta el contenido,
me despoja de mis prendas
y soy un dios desvestido.

—De Marcial:

Vasos murrinos

Si te gusta el vino caliente,
el cuerpo del vaso murrino
conviene a tu Falerno ardiente
y da mejor regusto al vino.

—De Mallarmé:

Un vaso de agua

Tu labio sobre este cristal
trago a trago va componiendo
de la rosa menos efímera,
viviente y púrpura, el recuerdo.

—De Marcial:

Enagua

Que el rico te ciña en la túnica:
yo sólo a la enagua me aplico.
Mi prenda no sería única,
sino doble, si fuese rico.

—Y yo:

—Es la fecha: da a nuestro afán
tu boca —dice Mallarmé—
où la nature prend le soin
de te rajeunir d'une année.

—Basta —dijo Malio—. Empieza usted a fatigarse y se le quedan los versos sin traducir. Creo que hemos llegado a una conclusión.

—Yo la resumiría en estos términos pedantes: comunidad de inspiración; pero, como entre aquella Roma y esta Francia ha llovido, allá es primer grado de abstracción lo que acá es abstracción de segundo grado.

Y Malio, disponiéndose ya a partir:

—Una abstracción, grado primero,
y otra de segundo sentido
Y como, en efecto, ha llovido,
vengan paraguas y sombrero.

Y ya en la puerta, se detuvo:

—Nos hemos divertido un rato. Pero...

—De acuerdo —le interrumpí—. No hacemos mucho caso de telarañas. Las hay entre todos los libros imaginables. Todos hemos hecho epigramas. No sólo Marcial y Mallarmé. No se hable más de ello.

5. Un sueño de Teodoro Malio

Teodoro se me presentó con una sonrisilla tímida.

—No abusaré mucho —se disculpó—, pero el caso es que he redactado brevemente un curioso sueño que tuve anoche. Si no fuera auténtico, no tendría valor alguno.* Es curioso ver cómo se decantan a veces las nociones durante el sueño. Ya le conté a usted lo que me pasó con la llegada a Nueva York por barco. Estos días he estado leyendo a los antiguos. Todo eso me anduvo en la cabeza, se coló por las rendijas de la censura hasta el ser profundo y luego, abusando de mi estado inerme, fue vomitado otra vez en la pesadilla.

—Encantado de oírlo. ¿De qué se trata?

—Del contraste entre la insolencia helénica y el academismo egipcio. A esa falta de respeto, notoria en los primeros tratos entre los desaprensivos jonios y los pueblos afro-asiáticos, debemos la civilización occidental.

—Cierto. Según Herodoto, la larga guerra de griegos y persas no es más que la última fase de ese conflicto. Los orígenes se buscan mucho antes de la guerra de Troya, pues el rapto de Helena no es

* Fue estrictamente auténtico. Madrugada del 31 de julio de 1941.

más que un desquite contra otros desmanes anteriores: los raptos de Ío, de Europa, de Medea... ¡Hay que ver las trastadas que venían haciéndose entre sí, desde los orígenes legendarios de la historia, los piratas cretenses, los mercaderes fenicios, los mercenarios griegos! Así se va calentando la caldera, y llegamos a las guerras persas. La victoria helénica determinó el nacimiento del nuevo mundo. Sin ella, la civilización helénica hubiera quedado como una revolución vencida, y sólo sabríamos de ella lo que hubieran querido contarnos los vencedores: muy malas cosas, seguramente. Lo que hace pensar en la inmensa cantidad de estratos de civilización que han quedado escondidos bajo los aluviones del triunfo militar.

—Curiosa idea —reflexionó Teodoro—. Se debe considerar la guerra como factor de eliminación en los acervos humanos. Tal vez, eliminación por economía. Sin ella, no cabría todo en la historia. Como no nos cabría todo en la cabeza si no elimináramos por olvido.

—¡Lástima —le dije— que la eliminación se haga a golpes de casualidad bruta, y no por discernimiento racional!

—¡Lástima, en efecto! Toda victoria, nacional o individual, oculta y ahoga el desarrollo de otras posibilidades, al modo como la Comedia de Lope de Vega ahogó ese otro posible teatro de héroe colectivo, del coro hecho protagonista, que apunta ya en la *Numancia* de Cervantes.

—Y en el orden de las anchas evoluciones históricas ¡qué vasto horizonte! Los filósofos de la historia cuentan hasta veintiún civilizaciones que hayan hecho fortuna (por cierto, cuatro americanas, de las cuales tres corresponden a México); cinco civilizaciones detenidas a medio camino; cuatro civilizaciones abortadas. Civilizaciones vivas en la actualidad, ¡sólo diez! Y otras, en desintegración y agonía.

—Y ni siquiera sabemos si todas las civilizaciones desaparecidas lo han sido por choque bélico. ¿Cómo se borró del mundo la antigua civilización maya? Tal vez hay que preguntarlo al anofélex: probablemente la ha matado un mosquito. Y debajo de las civilizaciones más o menos aparentes, ¿qué decir de las que se quedaron en sectas o de las que ni siquiera a sectas llegaron?

—Si entramos por el embudo de los "conatos leibnizianos", vamos a dar hasta la diferencia infinitesimal. Volvamos, pues, a la integración, y léame usted su sueño. No tenga temor: sé resistir la lectura ajena por algunos minutos.

—Pues óigalo usted, que es muy breve *(leyendo):*

"Ceremoniosos, lentos y catalépticos, aunque sujetos a irresistibles desbordes como el Nilo, los egipcios eran los británicos de entonces.

"—Ptahotep —dijo el mercader griego—, ¿podemos charlar? ¿Tienes tiempo que perder?

"—Sí tengo, y mucho, Arquitas —repuso el sacerdote—. Mis abuelos lo vienen ahorrando y acumulando desde hace diez mil años.

"—¿Cómo se ahorra, cómo se acumula el tiempo, Ptahotep?

"—Muy fácil: frecuentando lo más posible el propio sepulcro. Así la eternidad se alarga.

"—La eternidad no se alarga ni se recorta, Ptahotep, y tampoco es conmensurable.

"—La eternidad no se recorta, pero puede alargarse.

"—No en mi tierra, Ptahotep.

"—Bien se ve que los helenos no sois más que unos niños. ¡Jo, jo, jo, jo!

"—Por lo menos, no jugamos a construir pasteles gigantescos, ni a adorar gorriones zancudos.

"¡—Por los cuernos del sol despedazado, resucitado y embalsamado! Ésos no son pasteles, sino pirámides. Ése no es un gorrión, sino un ibis sagrado. ¡Jo, jo, jo, jo!

"—¿Por qué te ríes haciendo «jo, jo, jo, jo» y no «ja, ja, ja, ja», como todo el mundo?

"—Porque yo no me río en la lengua demótica del bajo pueblo, sino en la lengua hierática de los sacerdotes. ¡Jo, jo, jo, jo!

"Mientras tanto, el mercader Arquitas le había birlado a Ptahotep veinte tarros de miel, de los ciento que acababa de venderle, y se alejaba riendo en hierático:

"—¡Jo, jo, jo, jo!"

Cuando Teodoro Malio acabó su breve lectura, me quedé silencioso para refrenar todas las fórmulas de obsequiosidad y cortesía que tanto le hubieran molestado y que se empeñaban por acudir a mis labios.

—Sí —dije tras unos instantes—, es una miniatura que condensa todo un panorama. Muy griego ese griego que no se conforma con vender... y robar, sino que, además, tiene ganas de conversación. Eso de charlar, eso de juntarse a "decir burradas" como se lo llama en el estilo de la tertulia madrileña, ¡qué griego y qué específicamen-

te ateniense! El callejear hablando, sí. ¡Pero si eso es todo el socratismo, y bien mirado, la *paideia*, la escuela de los ciudadanos que acompañaba al griego y le iba formando la cultura y el carácter a lo largo de su existencia! Hablistanes y callejeros, eso eran siempre los griegos en el sentir de los pueblos bárbaros. Y por de contado, mirones, mirones bobos como muy claro resulta de la sátira de Teofrasto, y aun de toda su filosofía científica tan fundada en los ojos. Pero, además, ese rasgo de bribonería levantina es como el carácter de familia para los hijos de Odiseo, embusteros divinos. Ante los recursos de ilusionismo y prestidigitación del hijo de Laertes, Atenea se quedaba boquiabierta como abuela con el nieto mimado.

—¿Y ha reparado usted en que, además de las travesuras de primer plano, la tradición misma de la *Odisea*, tal vez por confusión de versiones, le acumula otras al héroe?

—No sé si entiendo.

—Me explico: La tradición de la épica es una baraja de leyendas. De lo cual resulta, por ejemplo, que, sin que ésta sea la intención atribuida al héroe, se le hace mentir por falta de ajuste en los textos. Algo parecido al episodio del robo del jumento en el *Quijote*. Sólo que aquí la incoherencia queda en incoherencia, sin que haya medio de remediarlo, y en la *Odisea* el resultado es que el héroe miente cada vez que cuenta su vida, o al menos la cuenta cada vez de otro modo.

—¿Está usted seguro de lo que dice?

—No sé, no me siento en vena erudita. Se me figura, creo recordar que algo de eso sucede.

—Pues averígüelo usted en la próxima pesadilla.

6. El pecado de la virtud

—¡El pecado de la virtud! —exclamó con cierta impaciencia Teodoro Malio, cuando le dije que, según el popular antropólogo de Harvard, Earnest Albert Hooton (por antonomasia, "Hooton de Harvard"), consideraba como "el pecado original biológico" del hombre el haberse incorporado un día sobre las piernas, abandonando la postura cuadrúpeda.

—Hooton observa —expliqué sin mucho entusiasmo— que las vísceras humanas todavía no se adaptan, a pesar de tantos siglos, a la postura erecta, y que nuestro cuerpo todavía padece las consecuen-

cias de esta verdadera contravención biológica, pues esto y no otra cosa vino a ser el incorporarse en dos pies. No quiero ni puedo entrar en detalles. Parece que el cuerpo ha tenido que llenarse de estorbosos tabiques y ligas para evitar el derrumbe de unos órganos sobre otros. Parece que con esta audacia de enderezar el cuerpo han venido a padecer singularmente algunas funciones esenciales, como la respiración y la circulación. La misma trombosis, terrible accidente que puede ser mortal y es siempre grave, merece todavía cargarse a cuenta de aquella audacia, ya que no pecado, original.

—Pues ¿qué pretende el antropólogo? ¿Que volvamos a la estación cuadrúpeda? Con algo hemos de pagar el ser humanos y no animales. A la postura erecta debemos la liberación del tren anterior, el uso en desarrollo de las manos y brazos, la emancipación de lo zoológico, la supremacía de la vista sobre el olfato como sentido de dominio y orientación ("el hombre, animal óptico", dice y explica Juan Cuatrecasas en reciente artículo de los *Cuadernos Americanos*); y en suma, a esa jugada que le hicimos al aparente "destino natural" debemos el ser hombres.

—Tal vez Hooton quiera decir —repuse— que también debemos el ser hombres, en el estado de postración teológica en que hoy está el hombre, al pecado original de que habla la Escritura. También en este orden hemos perdido la gracia para luchar por la salvación, igual que en el orden biológico. Después de uno y otro pecado originales, el hombre tiene que vivir en situación de peligro y tiene que combatir diariamente por superarse, ¿no es así?

—En efecto —reflexionó Teodoro Malio—. ¡Qué espantable camino ha emprendido el hombre! Se comprende que, en el orden biológico, al dejarse caer del árbol e incorporarse definitivamente, haya tenido que enfrentarse con una guerra semejante a la que, en otro orden más sublime, le esperaba al ser expulsado del Paraíso.

—Guerra de dos frentes —le dije.

—¿De dos frentes?

—Sí: en alguna parte he leído, o bien lo he soñado por mi cuenta, o así lo he entendido, que, al ser expulsado del Paraíso, el hombre se encuentra entre dos frentes enemigos. A la espalda, los arcángeles con la espada de fuego le impiden retroceder. Y delante de sus ojos, se extiende, inmensa, cruel y salvaje, la naturaleza feroz. Y entonces el hombre emprende esa lucha, de que ha de resultar su virtud (la virtud de su pecado) hasta convertir al Ángel hostil en el Ángel de

la Guarda, amigo y defensor, y al lobo sanguinario en el perro fiel y compañero. Es una doble domesticación.

—Muy hermosa imagen, en efecto. El parangón en el orden de la biología ya lo hemos examinado, viendo lo que se pierde y lo que se gana al romper con la postura animal. Pero no me agrada que se llame pecado a nuestra más insigne aventura. También he advertido que esos pedantescos autores de "semántica", ciencia a la moda, al estudiar las confusiones, errores y trampas que el hombre padece como consecuencia de la palabra, dicen muy satisfechos: "¿No os da vergüenza? ¡Semejantes humanas torpezas no las cometería el gato!" En efecto, pero el gato es gato y el hombre es hombre, y no veo que la condición del gato nos sea más apetecible que la humana. Nuestras mismas equivocaciones humanas valen más que los aciertos gatunos. ¡Basta ya de predicarnos las excelencias del cuadrúpedo, exento de pecados! A cambio de eso, le falta lo único que a nosotros nos importa: el cielo y el infierno humanos.

—Ya veo —concluí—. Cuanto hemos dicho se resume en cierto epigrama de un contemporáneo que reza así: "¡Oh, quién tuviera el pulgar oponible, acostumbraba decir cierto cuadrúpedo amigo mío!"

—Pero me han asegurado que ese autor se refería a alguno de sus malquerientes, incapaz de empuñar una pluma al modo humano.

—¡Ah, sí! Aquel que solía escribir con el pie izquierdo...

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

La Caída, exégesis en marfil: Río de Janeiro, Villas Boas, 31 de abril de 1933, ed. de 300 ejemplares.

Por mayo era, por mayo...: México, Editorial Cultura, 1946, ed. de 200 ejemplares con ilustraciones de Ángel Zárraga.

El resto, en diversos periódicos y revistas. Hay varias páginas inéditas.

III

SIRTES

[1932-1944]

LA ATLÁNTIDA CASTIGADA

I

La Nereida en fuga

El descubrimiento de las culturas subterráneas o desaparecidas ha traído al pensamiento contemporáneo, como dice Ortega y Gasset, "una fértil y educadora vacilación". Caso semejante al provechoso desequilibrio que causó, cuando las Cruzadas, el contacto entre europeos y orientales, y a la fiebre social de los utopistas europeos ante la aparición de América. Los prebabilónicos, sumerios y acadios, los hititas del Asia Menor, los cretenses, Tutankamón, las vetustas esculturas presudanesas, los teatros y pirámides toltecas, las tumbas y joyas de Monte Albán, vienen hacia nosotros para demostrarnos que nuestro cuadro de las civilizaciones era incompleto y que hay otras formas posibles de concebir la vida. Del mismo modo, Bergson nos asegura que hay otras formas posibles de cerebración; y Einstein establece otras formas posibles de entender el mundo físico, ahora reducido al continuo espacio-tiempo. De suerte que la filosofía, la arqueología y las ciencias exactas parecen trabajar de consuno para ampliar la visión. A tal punto se han ensanchado los horizontes que, cuando cierto arqueólogo quiere analizar los accidentes de progreso y catástrofe que atraviesa la aventura humana, declara que la historia propiamente tal es tan limitada, que ofrece pocos elementos de juicio y sólo dos ejemplos de verdadero colapso: el uno por 1200 a. c., y el otro a la caída de Roma. Por lo cual, para su análisis, se siente obligado a completar este reducido panorama con el vasto marco de la arqueología que lo encierra.

En un ambiente así preparado, y cuando hemos visto ya que, bajo la piqueta de Schliemann, aun la que parecía a una imaginada Troya, invención de poetas y deleite de ensoñación, se convierte en la realidad histórica de varias ciudades superpuestas, no es extraño que los investigadores se entreguen también a buscar la Atlántida, la maravillosa república de las puertas de oro que vivía escondida en las

páginas de Platón. Aun los hay que se atreven con aquella otra Lemuria que parece dormir en el fondo del Océano Índico, y que se extendía desde las islas de la Sonda, por la costa meridional de África, hasta la isla de Madagascar; tierra misteriosa que, a juzgar por sus documentos peleontológicos, Geoffroy de Saint-Hilaire se sentía inclinado a clasificar en un Continente aparte del Viejo Mundo, ni europeo, ni asiático, ni africano. La Lemuria de Sclater, isla de los simios o pitecoides precursores del hombre ¿no deja también cierto rastro épico en el *Ramayana*, donde todavía combaten el reino humano y el reino de los monos? La Atlántida, junto a esto, parece que nos queda más cerca y se nos ofrece más dócil a la investigación positiva. Con todo, tanto se ha fantaseado sobre ella, que los americanistas, de tiempo en tiempo, prohíben nombrarla en sus asambleas o concilios.

Según la tradición platónica, la Atlántida, país de inmenso poderío, amenazó un día alzarse con el imperio del mundo. Fue derrotada primero por la antigua Atenas —una Atenas anterior a la historia, de que los mismos atenienses se habían ya olvidado, pero de que conservaban noticia los egipcios, maestros en "ciencia encanecida"— y luego fue aniquilada por un hundimiento y cataclismo que la sumergió, como sumergió el Diluvio bíblico la primera época de la creación. Esta tradición o fábula ha preocupado durante veintitrés siglos la imaginación de la historia. Para acercarse a ella, hay que armarse de esta noción: la Atlántida aparece, no sólo como la imagen de una república perfecta, sino también como un recuerdo de amenaza imperial que viene del Occidente y desaparece en un cataclismo.

Ahora bien: a medida que el Occidente se va revelando a los ojos de los antiguos, la posible ubicación de la Atlántida, por no corresponder a las realidades geográficas que se van descubriendo, se aleja cada vez más y más. De modo que pudo partir del estrecho de Sicilia (tradición libio-fenicia); después retirarse hacia Gibraltar (tradición griega); plantarse más tarde en pleno Atlántico (teoría del Continente intermedio); y, por último, esforzarse por adoptar los contornos mismos de América. La Atlántida es un espejismo que huye ante la proa de descubridores y navegantes, una vaga nereida en fuga.*

* "Atlántida —dice Xenius—, invisible en su cuerpo, pero bien visible en sus brazos: América, Inglaterra, Iberia, África."

No es extraño, pues, que la hipótesis de Wegener sobre los continentes flotantes —según la cual el Antiguo y el Nuevo Mundo estaban en otro tiempo más cerca y se han alejado por resquebrajadura y contracción— haya venido a última hora a reclamar también un sitio de honor entre las explicaciones de la Atlántida. Otros, para ilustrar la teoría del Continente intermedio, inventan una Luna anterior que, captada por la gravitación de la Tierra, se habría precipitado en los mares, quedando luego sumergida por las mareas debidas a la proximidad de esta nueva Luna, prisionera y celosa, de que hoy disfrutamos. Y hay también quienes, siguiendo a Schulten, el Doctor en Numancia, piensan fincar la Atlántida en la antigua y dulce Tartesos, allá entre Cintra y Alicante; especie de Andalucía precursora cuyos rasgos traza rápidamente cierto masaliota o marsellés del siglo IV a. C. Frobenius, en fin, busca la patria del relato platónico entre el Níger y el Atlántico, y considera los admirables vestigios sudaneses por él descubiertos como una extensión colonial del ciclo tartesio-etrusco.

Pero la exposición de todas las posibles ubicaciones de la Atlántida sería inacabable. Sobre la Atlántida se mece un Océano acuático, y otro verdadero océano de interpretaciones y conjeturas. La teoría que vamos a exponer, siguiendo particularmente a Otto Silberman, parece hasta hoy la menos frenética.* Por lo mismo que hace mayor caso de los caracteres mansos que de los caracteres patéticos del relato clásico, mayor caso de las aproximadas señales geográficas y etnográficas que del episodio atronador del cataclismo, tal teoría resulta morigerada y prudente al lado de las otras teorías. Éstas, seducidas por el fenómeno sísmico, piensan descubrir una Atlántida dondequiera que revienta un volcán o los oceanógrafos encuentran vestigios de tierras sumergidas. Y ya se sabe que, en su accidentada existencia, la Madre Tierra ha conocido no pocos sobresaltos de este orden: ora se habla del estrecho de Behring, que ataba a Asia con América por el nudo boreal; ora de Inglaterra que, en la era ya humana de nuestro planeta, aparece unas veces unida y otras separada de Europa; ora, finalmente, se anuncia que, en aquella zona del Pacífico bautizada por los geólogos con el nombre del Anillo Ardiente, se está pre-

* Merece llamarse la teoría española: más o menos la prepara el aventurero catalán Domingo Badía y Leblich, a comienzos del siglo XIX, y a ella se unen los nombres de Joaquín Costa y del nuevo investigador José M. Igual, quien la plantea con toda precisión en su ensayo *La última ecuación de Atlantis* (*Revista de Occidente*, Madrid, septiembre de 1928).

parando la gradual elevación de una nueva masa terrestre. Junto a estas volcánicas aventuras, la que vamos a exponer pudiera llamarse la hipótesis mínima, o la Atlántida castigada. Pero ¿qué ambiciosa Atlántida no fue castigada, en el torbellino de los mares que la sumergen? ¿Qué orgullosa Babel no se vio abatida, tras de alzarse como pavor de los pueblos? ¿Qué raza selecta no sucumbió, tras de amenazar con el imperio del mundo? "A la última tarde de la Atlántida —soñaba Termier— habrá de parecerse la última tarde de la humanidad."

II

En Platón

Cuando Platón, en el *Timeo* y en el *Critias* (que supongo leídos antes de abordar estas notas) establece los relatos sobre la Atlántida que servirán de texto fundamental a los investigadores, se refiere a tradiciones de su propia familia, que él heredó del tirano Critias, su tío materno; que el tirano Critias recogió de labios de Critias el abuelo, y éste de los manuscritos de su tío abuelo: nada menos que Solón el legislador. Solón, a su vez, tenía sus relatos de cierto sacerdote egipcio originario de Saís, en cuya compañía había viajado. Solón tradujo los nombres del egipcio al griego, y así acontece que Platón dé nombres griegos a los bárbaros de su historia. Tal vez las narraciones de Solón fueran más sobrias que las de su biznieto, como quiere Plutarco. Platón —dice este historiador— se apoderó del tema de la Atlántida "como de una tierra abandonada que le correspondiera por derecho de familia, y tuvo a punto de honra el adornarlo y embellecerlo".

Tanto la tradición platónica como la de Diodoro Sículo arrancan de Egipto. Si es que se concede fe a la cronología tan exagerada de los egipcios, habría que situar el reino de los Atlantes allá por el siglo 100 a. c. Pero acaso la cantera de la tradición se encuentre en algún texto libio-fenicio del siglo XI a. C., traducido luego al egipcio y novelado allí conforme a las normas literarias del pueblo del Nilo, que se complacía en alejar los hechos hacia los tiempos fabulosos de Horus, hijo de la mitológica Isis. De esta hipotética traducción pudo encontrarse un ejemplar en Saís, ciudad santa, lugar de contacto entre libios y egipcios, y allí pudo conocerla Solón, hacia el año 569;

cuando —según dice aquel verso suyo que ha llegado hasta nosotros a través de Plutarco— viajaba el sabio legislador

sobre un brazo del Nilo, orillas de Canopo.

En los anales más antiguos del mundo —la tradición escrita de los egipcios data de 4 000 años antes de nuestra era— el Occidente, de que un día surgirá América, es ya un enigma, una tentación.

III

Los fenicios abren el Occidente

¿Por qué esta necesidad de buscar entre los fenicios los orígenes de la leyenda atlántica? Los fenicios serán los primeros en arriesgarse siquiera al Occidente próximo, la zona del Poniente mediterráneo, frecuentando entre otras aquella región africana que ellos llamaron "Addir" y los griegos tradujeron "Atlas" y que, por su nombre, quiere decir tierra montañosa en general, o lugar donde se ven altas cimas.

Las hazañas marítimas de fenicios y libios entre 1300 y 1100, y cuanto de notable había acontecido hasta entonces en el Mediterráne occidental, eran en Saís cosas bien conocidas por múltiples razones de contacto histórico, unas veces belicoso y otras pacífico. La Atlántida, después de todo, no sería más que el África del Norte habitada por los libios y colonizada por los fenicios, y entrevista con cristal de aumento. La descripción abultada del *Critias*, reducida a contornos posibles, corresponde a esta tierra: era "Atlántida", por montañosa; isla, porque se llamaba generalmente isla a toda comarca lejana, "aislada"; mayor que la Libia y el Asia reunidas, porque es un sacerdote egipcio quien habla de la Libia y el Asia que ellos conocían; situada más allá de un estrecho que Solón tradujo por las Columnas de Hércules, pero que, en el relato egipcio, bien pudiera ser el que forman Sicilia y Túnez. Y de allí, simbólicamente, partió, en efecto, hacia el siglo XIII a. C., la invasión de los "pueblos del mar" que, aliados con los libios, se echaron sobre Egipto, dominaron a la vez Asia, África y Europa, y al fin fueron rechazados por los precursores de los atenienses. Por último, el hundimiento de ciertas costas

del África septentrional puede explicar la especie de la desaparición de la Atlántida bajo las aguas.

Si en el *Critias* las cosas parecen menos claras que en el *Timeo,* es porque allí el relato ha sido hermoseado a su manera por Platón, quien esta vez consintió más rienda a su fantasía. Pero todavía entre esta selva de invenciones los filólogos pueden identificar una a una las plantas y yerbas que proceden de la mitología fenicia, los rasgos que acusan el estilo histórico de aquel pueblo, y que son otras tantas pruebas sobre el origen de la tradición. Y es curioso notar que, entre los disfraces griegos con que los nombres de ciudades y de personas llegaron hasta Platón —por obra de Solón su abuelo que, a su vez, parafraseaba la hipotética traducción egipcia— se desliza sin alteración alguna, reliquia reveladora, un nombre fenicio, sin duda por tratarse de una ciudad fenicio-española conocida ya por los griegos: Gadir, Cádiz. Los partidarios de la teoría libio-fenicia se apoyan en esta palabra, y también en el "Cerné" de que habla Diodoro, como en los únicos puntos firmes y ciertos. Lo demás, hay que confesarlo, lo construyen todo por inferencias.

Pero estas inferencias parecen recibir corroboraciones de todas partes. Si, por ejemplo, la tesis de una Atlántida fenicia situada en Libia se aplica a los documentos griegos, anteriores, coetáneos y posteriores a Platón, todos satisfacen la hipótesis: Homero y su Calipso, hija del temible Atlas; Herodoto y su descripción de los pueblos líbicos que habitan la cuenca del Mediterráneo; Eudoxo de Cnido, el astrónomo; Crantor, en su *Comentario al "Timeo"*; Teofrasto, a pesar de ser discípulo del siempre desconfiado Aristóteles; Marcelo, en los fragmentos conservados por Proclo, que son realmente terminantes; Diodoro de Sicilia y su autoridad; Dionisio de Mileto, no desdeñable; Posidonio, en fin, y los demás de importancia secundaria. Respecto al pasaje homérico, ya sabemos cómo creyó encontrar Bérard, en 1912, la Gruta de las Cuatro Fuentes, junto a la pradera de violetas y perejiles, donde Calipso se esforzaba por retener al soledoso marido de Penélope, mientras se decidía a mostrarle la derrota de Ítaca, navegando siempre con la Osa Mayor por la izquierda. Bérard empuja un poco la localización de la Atlántida, llevándola hasta el antiguo país de Gadiros-Eumelos, sobre las costas españolas.

IV

Escepticismo e islas imaginarias

Pero los neoplatónicos de Alejandría interpretarán más tarde el relato de su maestro como un poema o divagación poética, o como representación alegórica de las estrellas y los planetas, o del combate entre el bien y el mal, con lo que acaban de desvirtuar todo el contenido de la radiosa tradición. Y otros, todavía más escépticos, niegan al relato todo sentido y todo propósito serio. Aquí la opinión de Aristóteles es característica: "La Atlántida —dijo— fue destruida por el mismo que la creó." No de otro modo el hombre del cuento maravilloso, en Wells, abre y cierra para siempre, por sí mismo, el ciclo fantástico, produciendo finalmente el milagro de que se borre hasta el recuerdo de sus milagros. La Atlántida, isla del dios marino Posidón, sumergida un día entre las olas, no sería más que otra isla imaginaria entre las muchas que esmaltan la simbología folklórica.

¡Las islas imaginarias! Consideremos que ya en un cuento egipcio de la XII dinastía, conocido por *El cuento del náufrago*, aparece una isla misteriosa, isla de los muertos o isla del Doble, habitada por serpientes de oro, y que ha de desaparecer transformada en torbellino de olas. Evemero, el humanizador de los dioses, en su *Historia sacra* (siglo IV), encuentra en la Arabia feliz la Panquea, la Doya, la Asterusia, todo un archipiélago irreal. A la propia familia pertenecen las Siete Islas de Diodoro, tan prolijamente descritas, que se alzan en un mar de agua dulce, a cuatro meses de navegación de la costa etíope; es decir, del África negra que conocían los griegos, por oposición a la Libia o África Blanca. Hay quien busque, entre estas Siete Islas, la de Trapobana o Ceilán, mientras otros se conforman con ver en ellas meros devaneos como los que abundan en *Las mil y una noches*, y que popularizaron los viajes de Simbad, pariente de Odiseo. En islas imaginarias han fundado siempre los utopistas sus perfectas repúblicas. Y la *Utopía* de Tomás Moro, el *Pantagruel* de Rabelais, el *Gulliver* de Swift, el *Erewhon* de Samuel Butler están en el recuerdo de todos. ¿Por qué no había de ser la Atlántida una isla imaginaria más, cómodo albergue para una novela de humanidad feliz? Platón ha demostrado ya, en *Las leyes* y en la *República,* su afición a estas concepciones geométricas de la sociedad. El trazado mismo de su isla ofrece más la regularidad de una ficción que el desorden de la na-

turaleza; y aun parece inspirado en aquella extravagancia racional del arquitecto Hipodamo, el creador del Pireo, que quiso imponer a la materia las armonías del espíritu. Todavía el comentarista Rivaud llega a más: entiende la Atlántida de Platón como una contra-utopía, como una representación del poder bárbaro y mecánico, que al cabo será domeñado por la pequeña Atenas, símbolo aquí de la mente organizadora. Para inventar su Atlántida, le bastaba a Platón con exagerar ciertos rasgos de la misma civilización helénica, o con imaginar un mundo conforme a las líneas de Hipodamo, el abuelo de los urbanistas.

Pero es muy singular que los defensores de esta teoría se vean obligados, para reforzar sus argumentos, a mezclar constantemente los documentos de la pura civilización helénica —que, por sí sola, no basta para llegar a la Atlántida de Platón— con elementos que pertenecen a la civilización de Minos, la cual no era todavía helénica, es decir, a la civilización de Creta, tan penetrada de "asianismo". Quedan sin explicar rasgos de zoología, hidráulica, milicia, ritos religiosos, que desbordan el cuadro helénico —por muy generosamente que se lo ensanche— y que, en cambio, corresponden puntualmente a las civilizaciones semíticas de los libio-fenicios en el África Septentrional.

V

Situación de la Atlántida. Intentos aventurados

Todas estas consideraciones, y aun aquella sed de la mente que sólo se sacia con mitos, han hecho que se produzca una corriente favorable a la existencia de la Atlántida. Pero aquí surge un nuevo motivo de indecisiones: ¿dónde se encontraba la Atlántida? Comenzando *in medias res*, hemos adelantado ya una hipótesis a este respecto. Puede decirse que esta controversia data de la Era de los Descubrimientos, sobre todo del siglo XV en adelante, cuando el sorprendente ensanche de África y la más sorprendente aparición de América ponen otra vez a la moda la lectura y comentarios del *Timeo* y del *Critias*. Entre los escritores y geógrafos de los descubrimientos, los hay que toman por fábula el relato platónico (Acosta, en su *Historia natural y moral de las Indias*) ; pero los hay que admiten su veracidad, como Oviedo y Gómara, y, sobre todo, el mismo descubridor de América. Silber-

mann dice textualmente: "Si hemos de dar crédito a lo que nos cuenta Fernando Colón en su *Vida del Almirante*, Cristóbal Colón debió su descubrimiento a la creencia en la realidad de la Atlántida." ¡Qué mucho! Guillermo de Postel, olvidándose de que la Atlántida fue sumergida bajo las aguas, la identifica con América en su *Cosmografía* (1561), y el sabio cartógrafo flamenco Ortelius adopta igual punto de vista. Más tarde, Guillermo Sanson discurre repartir a América entre los príncipes atlantes, y en el Atlas de Vaugondray (siglo XVIII), los Estados Unidos aparecen como el poderío de Gadir; México, de Atlas; Venezuela y las Guayanas, de Anferes; el Brasil, de Autóctono; el Perú, de Evemón; Bolivia y Paraguay, de Mneseo; la Confederación Argentina, de Mestor; y Chile y Patagonia quedan distribuidos entre Azaés, Elasipo y Diaprepés.

Las fantasías de los que han querido situar la Atlántida en América hundiendo y sacando tierras del Océano a voluntad y violentando los datos de la oceanografía, la paleontología y aun la filología, no han conocido límite. Los nombres mismos de los personajes de la Atlántida (palabra que, según ellos, procede desde luego de la raíz náhoa que significa "agua": "atl"), corresponderían perfectamente a las tribus americanas como los de Sem, Cam y Jafet corresponden a las consabidas razas. Los Titánidas no son más que los Totonacas; de Yapeto vienen los Zapotecas; de Atlas, los Aztlanes (por lo demás, ningún pueblo americano se llamó así: Aztlán sólo era el lugar de origen de los aztecas); Maia se refiere naturalmente a los Mayas de Yucatán; Tifeo a los Tupís de Sudamérica, y otras lindezas por el estilo.

Al lado de la hipótesis americana, y dejando aparte al precursor Delisle de Salles, que se aproxima a la hipótesis actual, hay opiniones extravagantes: el sueco Rudbeck (1673) opina que la Atlántida es Suecia: el alemán Hafer (1745) la sitúa en las provincias germanas del Báltico; Bailly (1779) la busca por el Océano Glacial Ártico. Quiénes la encuentran en el Sahara, en Creta, en España, en las Canarias,* Holanda, Palestina, Persia, Crimea, Ceilán, Oceanía... Tampoco faltan en el coro, naturalmente, los abogados de la raza céltica, "esa gran vencida de la historia".**

* Ver en contra: R. Verneau, *Las Islas Canarias y la leyenda de la Atlántida*, en *El Museo Canario*, Las Palmas, II, 3, mayo-agosto de 1934.

** Ver: Evaristo Correa Calderón, *Teoría de la Atlántida*, en *Revista de Occidente*, Madrid, febrero y marzo de 1936, y Ed. Le Danois, *El Atlántico, historia y vida de un océano*. Tr. X. Zubiri. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.

VI

La Atlántida en el Atlántico

Entre todas estas divagaciones, sólo tiene apoyo científico la teoría que sitúa la Atlántida en el Océano Atlántico. Algunos consideran como residuos del hundimiento las Canarias, las Azores, Madera y las islas del Cabo Verde. Esta zona geológica deja sentir una actividad subterránea en que podrían verse las últimas convulsiones del cataclismo. Las Azores están llenas de volcanes. Junto a la San Miguel hay un cráter submarino en actividad del tamaño del lago de Ginebra. Además, algunos periplos y antiguas narraciones prueban que la costa occidental del África no era, en el siglo v a. c., la misma que hoy conocemos, sino que acaso se extendía hacia el oeste, uniéndose a las Canarias y Azores. Por aquel tiempo, un comisario del gobierno cartaginés, llamado Hannon, encontró en aquella parte occidental un templo de Posidón, como en la Atlántida.

Otros se limitan a seguir puntualmente el texto de Platón: para ellos, la Atlántida se encuentra a estas horas en el fondo mismo del Atlántico. En mitad de este Océano, hay una zona alta en forma de S alargada. A ambos lados, corren dos inmensos abismos. Esta faja medianera es tierra volcánica, cuyas cumbres aquí y allá asoman la cabeza formando islas bien conocidas. A este sistema pertenecen los volcanes de Birds Island y de Juan Mayén, y en el haber de esta actividad ígnea se registran la formidable erupción del Hecla en 1845 y la más formidable aún de 1783. Aquí encontramos las nueve islas volcánicas que sobresalen del sistema submarino de las Azores. Aquí los islotes que aparecen y desaparecen, acusando un fondo inmaturo y en constante trepidación. Más abajo están las Canarias, por donde se juntan la abertura atlántica y la depresión mediterránea, zona cuya actividad tiene un ritmo más largo, pero que todavía daba señales hacia fines de 1909 en Tenerife. Más abajo aún, las islas del Cabo Verde, también volcánicas y con una boca en erupción. Después, ya en el Golfo de Guinea, los puntos sensibles del Camarón, Mongoma-Loba, Fernando Poo, tierra toda amenazadora. No lo son menos, hacia el sur, las rocas basálticas de la Ascensión y de Santa Elena. Y el término de esta cadena atlántica habría que ir a buscarlo en los islotes de Tristán da Cunha, Diego Álvarez, Gough. De donde concluyen algunos que el gran valle que recorre al Este la arruga volcá-

nica del Atlántico es una línea de fractura, y de fractura que todavía no llega al reposo. Frente a Portugal y a Marruecos, los pliegues alpinos y los del Atlas han sufrido hundimientos, y las Azores, que se extienden de este a oeste, quedan como testimonio de una precipitación de montañas relativamente reciente. Los geólogos como Termier dan por demostrado que el fondo del Atlántico, a 900 km. al norte de las Azores, estuvo cubierto de capas de lava antes de sumergirse en el mar; que esta sumersión fue de unos tres mil metros; que aconteció de modo brusco, y que siguió muy de cerca a los derrames de lavas. A las consideraciones geológicas se unen ciertos atisbos sobre la fauna y flora. Sólo que —fuerza es declararlo— las conclusiones de geólogos y paleontólogos hacen retroceder los hundimientos hasta la era terciaria o, a lo menos, hasta la era prehistórica de las últimas erupciones en los montes de Auvernia; y en ambos casos, los 9 000 años de Platón resultan cortos y se derrumba toda la historicidad de su relato, salvo el hecho de la región sumergida. La fascinación del cataclismo hace que se pierda de vista el problema humano de la Atlántida.

VII

La Atlántida en el Mediterráneo

Menos grandiosa, más limitada en dimensiones y en tiempos, pero mucho más histórica parece la hipótesis ya esbozada de una Atlántida Mediterránea. La cuenca del Mediterráneo, región típica de los hundimientos, aparece —época en que ya vivía el hombre— cortada en dos grandes lagos. Europa y África se comunicaban por Gibraltar y por Sicilia. El Asia Menor y la Península helénica se tocan por varios puentes, hoy quebrados. Los cataclismos dejaron su huella en la mitología y en la historia: Hércules partió en Gibraltar las rocas de Calpe y Abila. Diodoro, Plinio y Estrabón cuentan cómo se abrió el paso de Mesina por causa de un terremoto. En Samotracia quedan vestigios de tradiciones semejantes y, en general, lo mismo se repite por todas las orillas del Mediterráneo. Así, entre leyenda e historia, se llega a establecer un conjunto de hechos y rastros que prueban un hundimiento constante de aquellos litorales desde las épocas prehistóricas. Isla o tierra firme, la Atlántida de Platón puede ser una de las fajas desaparecidas.

Para concluir, la hipótesis puede resumirse así:

1) Los más antiguos informes sobre el Occidente son también los más antiguos monumentos escritos de la humanidad: los egipcios. La escritura fue inventada entre los 5 000 y los 4 000 años a. c. Añadiendo a éstos unos 500 años de probable tradición oral, los primeros testimonios históricos procederían, como máximo, de 5500 a. c.

2) Por 2540, a lo que se trasluce de la concepción geográfica egipcia, el Mediterráneo Occidental es tierra ignota y región funesta.

3) El horizonte se ensancha hacia el siglo XIII a.c. por la llegada de los "pueblos del mar" (Norte) y de los fenicios (Oriente). Los pueblos del mar se extienden entre la Libia y las Sirtes, y acaso ocupan Italia. Dos veces caen sobre Egipto (1229 y 1195), dejando a los faraones victoriosos sus colonias de prisioneros. Por su parte, los fenicios, también vasallos de los faraones, establecen colonias en Sicilia (1180), con las que se abre una ruta hacia el Occidente. Pero los fenicios propagan cierto temor religioso por el Occidente: es sagrado y temible, es la tierra mística de Osiris. De aquí las leyendas sobre las Islas Bienaventuradas y el Mar Tenebroso en que andan vagando las almas de los muertos. Estas dos nociones van retrocediendo hacia el Occidente, a medida que por ese rumbo los descubrimientos avanzan. Entre los siglos XI y IX a. c., ya la superstición ha rebasado las Columnas de Hércules. Siglos más tarde, se la refiere ya a las Antillas.

4) Cuando los antiguos llegan por primera vez al Atlántico (s. XI a. c.), les sorprende el fenómeno de la marea, que les era desconocido. Esto y las tradiciones sobre hundimientos, islas legendarias y zonas misteriosas, da lugar a la idea de la fabulosa isla situada después de Gibraltar. De aquí la Atlántida de Platón.

5) En Platón, situación geográfica y fecha son imaginarias. Los mediterráneos orientales (egipcios, fenicios, griegos) sólo tuvieron conocimiento de los occidentales hacia el siglo XIII a. c. El relato que sirve de base a Platón no puede ser anterior. La invasión de los Atlantes no es más que una reminiscencia de las invasiones de los pueblos del mar (párrafo 3º). La presencia del elefante y otros vestigios que se hallan en el *Critias* demuestran que la Atlántida no es tierra europea, sino africana.

6) La civilización de los Atlantes, en Platón, es una civilización de fenicios mezclada con elementos libios, semejante a la de los libiofenicios del África Septentrional. Y la más antigua ciudad fenicia del

país libanés, Útica, parece ser de 1100 a. c. Puede concluirse que la historia de la Atlántida no es anterior a esa fecha. Otros testimonios antiguos conducen a la misma rectificación de los excesos platónicos (Arnobio, Diógenes Laercio, etcétera).

7) La Atlántida se basa en las tribus libias del lago Tritón (Golfo de Gabés o Chat-el-Yerib) junto a los contrafuertes del Atlas, que eran frecuentados por los fenicios, quienes llevaron allí su lengua y su cultura. En Platón queda, como palabra de los Atlantes, la palabra "Gadir", término fenicio. Diodoro habla de la ciudad atlántica "Cerné", otro vocablo fenicio.

8) Dado que un relato fenicio sea la base del texto platónico, ¿qué pudo ser este relato fenicio? ¿Novela, anales históricos? No se sabe.

9) Este relato pronto es conocido en Egipto, y sobre todo en Saís, ciudad líbica de Egipto, donde se codean egipcios, libios, fenicios, cretenses. Hacia los siglos X o IX a. c., lo traduce un narrador egipcio, añadiendo episodios y tratando de envejecer el relato a la moda de la novelística de entonces. Lo traslada a los tiempos de Horus, hijo de Isis. Y así lo recibe Platón, lo que explica que el hecho se sitúe 9 000 años antes del viaje de Solón por Egipto.

10) Este relato era una glorificación de los occidentales: era grato a la gente de Saís, tan occidentalizada en sus formas de vida. Allí tienden a mezclarse ya lo extraño y lo propio. Cuando, por 600 a. c., Necao II, de la dinastía saíta, reconstruye la marina egipcia y decide que se emprenda el periplo de África, reaparece la vetusta narración. Tal vez entonces se la traduce al griego, y de aquí proviene la tradición de Dionisio de Mileto, que conserva resabios egipcios y sirve a Diodoro de fundamento.

11) Hacia 569, Solón oye el relato en Egipto, de boca de un sacerdote saíta, que había sido contemporáneo de Necao II. Como la historia se sitúa por la región del Atlas, Solón le llamó Atlántida a la tierra en cuestión. Sus papeles fueron heredados por Platón dos siglos más tarde, y éste los usó en los diálogos filosóficos —el *Timeo* y el *Critias*— embelleciendo por su cuenta la historia con rasgos que, según Plutarco, no estaban en sus fuentes. La tradición, primero fenicia, luego egipcio-libia, refundida más tarde en griego, da como fruto una Atlántida prestigiosa que, aunque fundada en la historia, adquiere indecisiones y encantos de leyenda.

De paso, otra prueba para la tesis fenicia: la frecuencia del número "siete" en todo este ciclo legendario: Centilia es isla de Siete

Ciudades, poblada por siete sacerdotes. San Balandrán (transformación ulterior de esta leyenda) permanecerá siete años en su isla occidental de los pájaros. El número siete es sagrado entre los semitas. El verbo "prestar juramento" tiene en lengua hebrea la palabra "siete" como raíz. Abraham jura por siete corderos ante el monarca Abimelec. Los árabes daban fe a un testimonio untando siete piedras con su propia sangre. Bérard, en sus *Fenicios y la Odisea*, ha reunido numerosos ejemplos. Las siete islas del Mediterráneo, en que creían los antiguos geógrafos, sólo eran seis en realidad, sino que ellos necesitaban redondear el número a siete. Pues bien: la séptima viene a ser la Isla de Occidente, Gezira-el-Mogreb, la Atlántida.[1]

Río de Janeiro, 1932.

[1] Según el vienés Hoerbiger, la Luna era antes un planeta independiente, y fue capturada por la Tierra hará unos 13 000 años; lo que sin duda produjo inmensos cataclismos terrestres, cuya vaga recordación se perpetúa en mitos como el de la Atlántida sumergida.

UN PASEO POR LA PREHISTORIA

I

Propósito de este ensayo

Ofrezco un sencillo sumario que a unos sirva de rápida recordación y a otros de introducción y compañía para sus lecturas personales; un cuadro de referencia que ayude a poner las nociones en su sitio, lo cual es el principio teórico del bien. No se trata de trazar, siquiera en boceto, el campo completo de la prehistoria, sino de guiar los primeros pasos del aficionado al estudio de las humanidades, cuyo capítulo previo es aquel desprendimiento gradual de las características humanas en la materia zoológica.

Estas revisiones de conjunto, destinadas al ciudadano más que al erudito, parecen indispensables en una época de especialidades inconexas, inaccesibles a quien no puede consagrarles todo su esfuerzo, cuando la misma dispersión del saber ha hecho olvidar las bases éticas. El que lo sabe todo encuentra siempre algún encanto en volver a los rudimentos. El que sabe poco agradece el servicio, y en la suma de ideas generales halla alivio a sus curiosidades latentes y estímulo, acaso, a su vocación.

Queda condenado todo apetito de originalidad: la herencia humana no se inventa, se cataloga. Queda frenado provisionalmente todo excesivo atavío de forma que perturbe la neutralidad del servicio ofrecido. Lector: éstos son apuntes de un estudiante cedidos a otros estudiantes.

II

La base física

La época de la aparición del hombre es incierta. ¿Podrá situársela aproximadamente hace cien mil, doscientos mil, trescientos mil, quinientos mil años, o hace un millón de años? Sólo hay acuerdo en

suponer que los mamíferos aparecen en la era terciaria o cenozoica, última de las tres eras en que se divide la historia del planeta. Con los últimos períodos de ésta, pleistoceno y reciente, algunos forman la era cuaternaria o antropozoica en que ya es indiscutible la presencia del hombre.

También es incierto el lugar donde se registran los primeros rastros humanos: ¿África septentrional o meridional, Asia occidental, Lejano Oriente. Oceanía, Continente europeo? Por último, se discute si la humanidad surgió en varias regiones propicias o en un solo foco de donde luego se difundió al resto de la tierra. Sobre todo ello hay conjeturas, teorías, escuelas. Como alguna vez se habló del posible origen del hombre en América, conviene desde luego descartar esta hipótesis. "Hoy en día... y a pesar de las ideas avanzadas hace algunos años por el argentino Ameghino, pocos sostendrán que la cuna de la humanidad deba buscarse en América." (P. Martínez del Río, *Los orígenes americanos,* México, 1936, pág. 13.) "Cuando el hombre aparece en América, ya es una forma completamente evolucionada, con una cultura comparable a la del paleolítico superior del antiguo continente. Al parecer llegó al nuevo mundo procedente del nordeste de Asia, no hace más de treinta mil años ni menos de diez mil." (R. Linton, *Estudio del hombre,* tr. D. F. Rubín de la Borbolla, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, pág. 29.)*

Sobre el origen del hombre hay dos grandes doctrinas, la sobrenatural, que para nosotros se reduce a la tradición bíblica del Génesis, creación divina de Adán y Eva; y la natural, que trata de situar a la especie en la base animal, estudiando su configuración física y su régimen fisiológico, como resultado de enormes evoluciones semejantes a las que se registran en los demás seres animales. El primero es el punto de vista simbólico de la religión y el segundo el punto de vista científico de la antropología física.

No siempre se consideraron como necesariamente incompatibles. De lo contrario, no se entendería que haya antropólogos cuya lealtad a la religión nadie pone en duda. En nuestros días, sólo los salvajes del Tennessee se figuran todavía que las teorías científicas hacen daño a la creencia, cuando lo uno y lo otro son órdenes distintos y

* Para "Panchito el Cazador de Elefantes" —casi braquicéfalo por singularidad entre sus compañeros de América, a cuyos restos, descubiertos en 1946, se atribuye una antigüedad de unos quince mil años— ver: Pablo Martínez del Río, "El hombre fósil de Tepexpam", en *Cuadernos Americanos,* México, julio-agosto de 1947, págs. 139 y ss.

no convertibles. Nuestra hermosa tradición hispánica da muestras de haber considerado estas cuestiones con la generosidad que permite la verdadera confianza en las obras divinas, como pronto veremos.

La doctrina natural será el fundamento de nuestra exposición. Sobre la doctrina sobrenatural, encontramos esta presentación de la leyenda mosaica y la historia del Edén en los primeros documentos de la prosa castellana ya organizada:

> Éstas que habemos dicho son las generaciones del cielo et de la tierra, de cuando fueron criadas en el día en que Dios crió el cielo e la tierra, e otrosí todos los árboles e las hierbas ante que naciesen en ella nin levantasen semiente nin fruto, ca non lloviera Dios aún en la tierra nin era aún otrosí fecho el homne que la labrase; mas diera Dios en la tierra una fuente que subíe e regaba toda la faz de ella, e manteniese la tierra de aquesta guisa. Onde formó empós esto nuestro señor Dios el cuerpo del home del limo de la tierra et aspiró en el respiramiento de vida; e fué el homne fecho e acabado con alma viva.—Et plantara nuestro señor Dios luego de comienzo un logar muy vicioso *(abundante)* contra orient. Et a aquella tierra dixieron después Edón, e yace en el mar Occéano; et según dice Augustín en la Glosa 'Edón' es 'deleites'. Ca habíe y *(allí)* árboles de todas maneras que levantaban frutos fermosos de vista e sabrosos de comer; et llámanle Paraíso Moysén e los otros sabios; et Paraíso quiere decir tanto como logar de cerca la gloria, porque tan vicioso es aquel logar, que el su vicio tan grande es, que a cerca llega de la gloria del Paraíso celestial. Et crió Dios allí de la tierra humorosa todo árbol que a homne pudiese tener vicioso.—Et en medio del Paraíso crió el árbol de la vida e de saber el bien e el mal... Dixo Dios entonces: Non es bien que el homne sea solo; e adúxol (*trájole*) esora delante todas las animalias que formara de la tierra... et entre todas non habíe ninguna en quien él delectase... Entonces metió sueño en él en Paraíso e adormeciol; et él durmiendo tomol una de las costiellas, e henchió de carne el logar donde la tomara, e fizo de aquella costiella la mujier; et desí adúxola a Adam e mostrógela; et Adam cuando la vió dixo: ¡Oh este hueso agora era de los míos huesos e carne de la mía carne! E ésta será llamada varonesa o varonil porque fue tomada del varón. (Alfonso el Sabio, *General Estoria*, Génesis, Pról., III-IV.)

Pero nadie tuvo por hereje a Fray Luis de Granada, quien por una parte sustenta el dogma de que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, en el orden de la gracia, y por otra, en el orden de la naturaleza, recoge sin el menor escándalo estas nociones predarwinianas:

> Y para que se abaje la soberbia y vanidad de los gentiles hombres y mujeres, y vean de qué se vanaglorian, sepan que los cuerpos que los antiguos hallaron más semejantes a los nuestros, aunque sea vergüenza decirlo, fueron los de las monas y puercos. Y así Galeno, que más adivina y largamente trató esta materia, se rigió en todo lo que escribió por la fábrica de los cuerpos de las monas. Y por esto es agora corregido por los nuevos anatomistas, los cuales hallaron por experiencia que en algunas cosas se diferencian nuestros cuerpos de los de estos animales. Así que por ser esta materia tan varia y de tanta sutileza, no me debo entremeter en ella; puesto caso que no hay en ella hueso alguno grande ni pequeño que no esté predicando la sabiduría y providencia del Creador, que esto trazó. (*Introducción al símbolo de la fe,* I, XXIV).

La antropología, para explicar el proceso mediante el cual se modela la estatua humana, se funda en los vestigios materiales y en el ejemplo de las poblaciones retardadas que persisten todavía hoy en estado primitivo. Es una de las ciencias más nuevas; como tal, confunde a veces sus límites y problemas, procede por tanteo y conjetura y apenas ha superado la etapa de las ambiciones excesivas, característica de la infancia de la investigación. Tiene que considerar a la vez al hombre como individuo aislado, y como miembro de una agrupación social embrionaria; como objeto de fisiología, como objeto de psicología y como objeto de sociología. La combinación de estos cuatro elementos: individuo, grupo, cuerpo y psique, nos da los capítulos fundamentales de la antropología. "La arqueología prehistórica es de ayer, y no hubiera podido existir antes que la geología, la paleontología y la antropología anatómica fuesen abriendo sus caminos y dándole sólida base, sin la cual no hubiera pasado de novela científica o de curiosidad insustancial." (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles,* 2ª ed., Prolegómenos, I.)

La antropología nos habla de varios esbozos de hombre, de que

algunos pudieron ser pasos en falso y otros son ya antecedentes directos. La tesis de la descendencia del mono actual, que tanto lastima al sentido común, no es científica por fortuna, y por eso es un dislate hablar del "eslabón perdido". Pues a lo sumo habría un antecesor común cuya descendencia se diferenció hace tanto tiempo que ya no podrá ofendernos nunca con su vergonzosa presencia. El entroncamiento se establece así teóricamente: 1º vertebrados; clase mamíferos, orden primates superiores; subórdenes lemuroides, acaso társidos, y antropoides. 2º Los antropoides tienen dos grupos: platirrinos (del Nuevo Mundo) y catarrinos (del Antiguo Continente). Los catarrinos tienen cuatro familias: cercopitécidos, hilobátidos, súnidos o monos antropomorfos, y homínidos que son propiamente los tipos del hombre fósil y el hombre actual. Los homínidos más antiguos hasta hoy encontrados son: el pitecántropo erecto de Java y el sinántropo pequinense de China. Acaso deban añadirse el australopiteco africano y el extraño hombre de Piltdown o eoántropo dausoniano. Pero éstos son tipos extravagantes, y la verdadera serie, que tal vez comprende al sudafricano hombre de Rodesia, debe establecerse así: pitecántropo-sinántropo-neandertalense. El neandertalense es nórdico con respecto a los otros dos, posterior a ellos y habitante de climas fríos. Son todos tipos infrahumanos y la ciencia los considera más bien como procesos interrumpidos, concediendo en cambio los honores de la ascendencia segura al *homo sapiens,* tal vez bifurcado del neandertalense en el hombre de Palestina, pero llamado a la definitiva perduración. Es especie tropical, de climas templados, y es posible que haya contribuido a exterminar al de Neandertal, que no le aparecía como un semejante.

El biólogo L. Bolck piensa que en la definitiva configuración física del hombre han ejercido influencia determinante ciertos elementos orgánicos (hormonas retardatarias) cuyo efecto ha sido una retardación del proceso animal, y su consiguiente y mayor perfeccionamiento. Así, entre todos los mamíferos, el hombre tiene una preparación más lenta durante la etapa infantil, una estabilidad más duradera en la edad adulta, y una conservación más dilatada, de vida puramente somática, cuando sobreviene la desaparición de sus facultades reproductivas. La cabeza del hombre parece detenida en el estado fetal, habiéndose atajado en el embrión el desarrollo de las mandíbulas, sin llegar hasta el cabal hocico de los mamíferos superiores o al extremo de la forma simiesca. (L. Bolck, "La *humanización* del hom-

bre", en *Revista de Occidente,* Madrid, diciembre de 1927 y enero de 1928.)

Conviene recoger una observación fríamente científica, aunque resulta repulsiva. Pues de todo ha habido, bueno y malo, para llegar a modelar la estatua humana.

> Y titubeo en exponer aquí, aunque sea en forma de pregunta, una idea que se me ocurre siempre que reflexiono sobre este punto: ¿No es posible que la antropofagia haya desempeñado un papel importante, que haya sido un estímulo para la evolución superior de la humanidad? ¿No están más retardadas aquellas razas cuya alimentación se compone principalmente de elementos vegetales? ¿No está comprobado que la cultura superior comienza precisamente en las razas cazadoras de tiempos remotos? (L. Bolck.)

Esta sugestión ha de acogerse con todas las reservas con que la propone el sabio holandés, y en ningún caso autoriza para prescribir deberes feroces al hombre civilizado actual, ya biológicamente integrado, como lo hacen los que interpretan a Spengler ridículamente cuando, por el estudio de ciertos caracteres animales de origen (manos prensiles, ojos de frente para fascinar a la víctima, etc.), se creen autorizados a concluir que el hombre tiene el deber de portarse como animal de presa. Según esto, deberíamos vivir en cuevas.

El filósofo caníbal brasileño explicaba: "Muerto mi enemigo, prefiero comérmelo a que se desperdicie... El mal no está en ser comido, sino en morir. Muerto yo, me da lo mismo que me coma o deje de comerme el enemigo de mi tribu." Y Montaigne, al asomarse a estas costumbres exóticas, confesaba que, más monstruoso y bárbaro todavía que el devorar al prójimo, era el torturarlo hasta la muerte con pretextos piadosos, como en su tiempo lo hacían los pueblos civilizados. Hoy lo hacen sin pretexto alguno: por el honor de la crueldad. Cuando se descubre que es más provechoso hacer trabajar al prisionero que devorarlo, el canibalismo evoluciona hacia la esclavitud.

A este respecto, recuérdese cierto pasaje de Herodoto (III, 38). El monarca persa Cambises, a ratos loco arrebatado y a ratos frío escéptico, se divertía en enfrentar a los filósofos de la India y a los de Grecia, para que se escandalizaran mutuamente describiendo sus respectivos ritos funerarios: tan espantoso resultaba a los indios el

incinerar el cadáver del padre, según la piadosa costumbre helénica, como a los griegos el devorar el cadáver del padre, según la piadosa costumbre indostánica.

III

Cultura paleolítica

Sobre la base física se desarrolla el mínimo de maturación mental indispensable para que el hombre pueda considerarse verdaderamente humano. Pues la primitiva existencia humana es casi animal. Se reduce al ataque y defensa ante el ambiente, la fauna y aun los semejantes, sean adversarios individuales, sean grupos hostiles o masas supernumerarias no incorporadas. Es vida de cuevas y abrigos rudimentales, armas e implementos embrionarios, que quedan en yacimientos subterráneos donde los ha ido enterrando el polvo que todo lo borra. La base del instrumento primitivo es la imitación del mundo natural que rodea al hombre, de que brotan inspiraciones, sobre todo ante la contemplación de lanzas, bastones y toldos vegetales, y de las armas con que nacen provistas las bestias: picos, garras, etc. Pero si el animal es prácticamente estable, el hombre es visiblemente progresivo, y esta celeridad de su existencia social es el fermento de la historia.

La transformación de los grupos humanos cede a dos impulsos: la indagación y la imaginación, la lógica y la poesía, que se complementan en el proceso. La indagación resulta de la duda, del sentido problemático, y tiene una base doble: la base natural o ecológica, que plantea la cuestión de encontrar el equilibrio saludable entre el individuo y el ambiente, datos ambos en movimiento y cambio; la base cultural, que se refiere a la comunicación y tradición social de las conquistas aseguradas, de que el lenguaje es ejemplo máximo e instrumento por excelencia. La imaginación, entendida a la vez como recuerdo, presentimiento, esperanza e invención gratuita, cuyas primeras manifestaciones son la atribución de un sentido humano a las cosas, o antropomorfismo, y el descubrimiento de realidades invisibles (ya por las imágenes del sueño o por percepciones sensoriales de cierto orden como rumores, olores, cabeceo de los árboles en el viento), enriquece el proceso de la indagación y poco a poco se desprende hasta vivir por sí misma. De aquí lo literario difuso en

el espíritu y, después, la literatura: primero la indecisa materia prima, y luego su fijación en formas verbales que comienzan por ser mnemónicas y habladas y, tras un proceso secular, llegan a ser gráficas. Orales o gráficas, son depósito para la conservación de las instituciones que van dando reglas a la sociedad.

Los utensilios y armas primitivos eran de madera, de hueso, y los preferibles, de piedra. Se usaban unos martillos primitivos o manos de mortero, hachas de mano amigdaloides o en forma de grandes almendras, cuchillos, cinceles, punzones, lanzas y picas. La piedra es apenas desbastada, de donde el nombre de Edad de la Piedra Tallada. En centenares de años se descubren evidentes progresos. El primer aderezo de la cueva surge del anhelo de comodidad y adorno. El sentimiento estético es una forma difusa de la actividad espiritual, y hasta un molde de todas las percepciones humanas, aunque lentamente se especializa en las bellas artes y en las bellas letras. Los primeros dibujos que el primitivo graba en los muros de sus cuevas representan animales y escenas de cacería, a veces por placer, a veces por conmemoración de fastos gloriosos, y sin duda al mismo tiempo por una idea de apoderamiento mágico del objeto dibujado.

El alba del espíritu es la conciencia de la propia vida, cuando el hombre vuelve los ojos sobre el misterio de su existir y se interroga. Algunos investigadores poéticos creen ver una interrogación semejante en los animales superiores, sobre todo cuando se enfrentan con el hombre en suerte de domesticidad y no ya de combate. Para el hombre, este reflexionar llega a confundirse con la esencia de su existir. Por eso dijo Descartes: "Pienso, luego existo", y Cicerón, muchos siglos antes: "Vivir es pensar" *(Cuestiones tusculanas)*. Y tal vez se inspiraba Gracián en este pasaje cuando hacía exclamar a su hombre solitario: "¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas, si soy, ¿quién soy yo? ¿Quién me ha dado este ser y para qué me lo ha dado?" *(El Criticón)*. El hombre es el Segismundo de Calderón que, atado a su destino, se devana a fuerza de preguntas y compara su estado de libertad natural con el de los demás entes de la creación, "un cristal, un pez, un bruto y un ave".

Libertad y dependencia, he aquí la primera y última antinomia. En los albores de la conciencia humana aparece este sentimiento: nuestra dependencia de algunos poderes superiores. Éstos, primero, son tangibles: meteoros, agentes y fenómenos naturales que es-

capan a nuestra voluntad y, por eso mismo, nos someten en cierto grado. La imaginación aporta luego sus cosechas de entes invisibles. El instinto defensivo viene a fertilizarlas. Y así nace paulatinamente la religión, desde los ritos propiciatorios inconexos, pasando por los burdos sistemas de dominio mágico, hasta la plegaria y, en fin, la adoración desinteresada. Se asciende del grosero animismo al dios filosófico, recorriendo todas las etapas intermedias, fetichistas, supersticiosas y eclesiásticas. Dan testimonio de ello las posturas rituales de los cadáveres enterrados entre objetos y utensilios juzgados indispensables para la otra vida, los amuletos y estatuillas de las primitivas moradas, las supervivencias que aún se encuentran en grupos humanos no evolucionados. Y nótese que ya el hombre de Neandertal, apenas hombre, parece que practicaba ritos de enterramiento.

> La curiosidad o afición al conocimiento de las causas nos lleva de la consideración del efecto a la investigación de la causa, y a su vez a la causa de la causa, hasta que necesariamente se llega, en definitiva, a pensar que hay alguna causa de la que no puede existir otra causa anterior si no es eterna: lo que los hombres llaman Dios. Así, es imposible hacer una investigación profunda en las leyes naturales sin propender a la creencia de que existe un Dios eterno, aun cuando en la mente humana no puede haber ninguna idea de Él que responda a su naturaleza. En efecto, del mismo modo que un ciego de nacimiento que oye a los demás hablar de calentarse al fuego, conducido ante éste puede fácilmente concebir y asegurarse de que existe algo que los hombres llaman fuego, y que es la causa del calor que siente, pero no puede imaginar qué cosa sea, ni tener de ello en su mente una idea análoga a la que tienen los que lo ven, así por las cosas visibles de este mundo y por su orden admirable puede concebirse que exista una causa de ello, lo que los hombres llaman Dios, y sin embargo, no tener idea o imagen de él en la mente.—Y quienes se preocupan poco o nada de las causas naturales de las cosas, temerosos por lo menos de su ignorancia misma acerca de lo que tiene poder para hacerles mucho bien o mucho mal, propenden a suponer o imaginar por sí mismos diversas clases de poderes invisibles, y están pendientes de sus propias ficciones, invocando a esos poderes en tiempos de desgracia, y mostrándoles su gratitud cuando existe perspectiva de éxito: así hacen dioses

> de las creaciones de su propia fantasía. Por eso tenía que ocurrir que, de la innumerable variedad de fantasías, los hombres crearan en el mundo innumerables especies de dioses. Y este temor de las cosas invisibles es la semilla natural de lo que cada uno en sí mismo llama religión, y en quienes adoran o temen poderes diferentes de los propios, superstición.— Y habiéndose observado por muchos esta simiente de religión, algunos de quienes la observaban propendieron a alimentarla, revestirla y conformarla a leyes, y añadir a ello, de su propia invención, alguna idea de las causas de los acontecimientos futuros, mediante las cuales podían hacerse más capaces para gobernar a los otros, haciendo entre los mismos el máximo uso de su poder. (Hobbes, *Leviatán,* tr. M. Sánchez Sarto. Fondo de Cultura Económica. México, 1940, págs, 85-86.)

Defendámonos de la tendencia a menospreciar lo que hoy es obvio y en su día fue un adelanto genial: el número, la palabra, el uso del fuego, etc. Comencemos por la conquista del fuego, acaso la más portentosa del hombre primitivo, y aun del infrahombre, puesto que en la cueva del sinántropo pequinense hay "señales inequívocas del uso del fuego" (Linton). Medítese lo que significa este descubrimiento en la época de los desbordes glaciales del norte al sur, desbordes que diezmaron la raza humana y ponen término al paleolítico.

> Resulta extraño que los orígenes del uso y producción del fuego no hayan sido objeto de especiales averiguaciones. Es seguro que los fabricantes de eolitos, los más antiguos y embrionarios instrumentos de pedernal, inevitablemente sacaron chispas de la piedra, puesto que su manufactura era de percusión y no de frotamiento. El método de frotamiento sólo aparece en el período de la cueva llamado musteriense. La percusión hizo al artista enfrentarse con la forma más difícil y menos utilizable del fuego. Imposible pensar que a primera vista se haya descubierto la identidad entre la chispa y el fuego que aparecía, por ejemplo, en los incendios de los bosques, fenómeno harto frecuente en la Edad de Piedra, cuyo clima era tropical. El genio que por primera vez descubrió esta conexión puede ser comparado con el que por primera vez asoció la cópula con el nacimiento de un hijo, inferencia que todavía no alcanzan muchas tribus retrasadas de nuestro tiempo. Tal vez aconteció que alguno rompía pedernales junto al musgo seco y, sin querer, encontró la yesca natural. Los documentos

arqueológicos, mucho más fidedignos que estos atisbos *a priori*, demuestran que alguien había ya descubierto las propiedades ígneas de las piritas de hierro. Este mineral, que aparece en nódulos y cristales brillantes, bien puede atraer a cualquier niño o salvaje. Varias piezas se encuentran en las cavernas, entre los yacimientos paleolíticos. Es de creer que las usaba para obtener fuego. Aun así, la etapa de la yesca y el pedernal, que apenas hemos superado recientemente, no resuelve de una vez el problema del alumbrado permanente, a menos de mantener una hoguera constante. Pronto algún espíritu inventivo de aquella edad descubrió que el aceite animal puede alimentar una mecha. En efecto, en las cuevas paleolíticas hay lámparas de piedra con recipientes para el combustible líquido.—Otra demostración de que en las cuevas había lámparas o, al menos, teas durables, nos la proporciona el hecho de que aparezcan pinturas en los rincones más profundos adonde no llegaba la luz del día. Y tales pinturas deben de haber requerido mucho tiempo y, por consecuencia, luz artificial. Chispa, yesca y lámpara son las tres etapas del invento. No es asombroso que hayan necesitado varios miles de años... Es seguro que el primer tipo de hombre hasta hoy conocido, el *Homo Sinanthropus*, cuyos vestigios se encontraron en Chou Kou Tien, cerca de Pequín, en 1929, usaba ya el fuego, a juzgar por los rastros de sus utensilios. (Stanley Casson, *Progreso y catástrofe*, cap. II.)

Los griegos expresan todavía el asombro con que la mente humana consideró el descubrimiento del fuego voluntario. Lo veían como una conquista tan enorme, que venía a ser una extralimitación o *hybris* de los poderes asignados al hombre por la voluntad de la naturaleza, una ruptura de los cánones establecidos por el orden divino. En tal concepto, semejante descubrimiento merecía un castigo divino. De aquí el mito de Prometeo, robador del fuego celeste, quien por haber entregado tal tesoro a los hombres, fue condenado a ser devorado en vida por el buitre de Zeus. En la tragedia de Esquilo, Prometeo, encadenado a la roca del Cáucaso por la Fuerza, la Violencia y el divino herrero Hefesto, se lamenta en términos que vamos a transcribir, aunque signifiquen una anticipación literaria a la época que consideramos, pues es el más viejo e ilustre testimonio del caso:

¡Oh divino éter y alígeras auras y fuentes de los ríos y perpetua risa de las marinas ondas; y tierra, madre común,

y tú, ojo del sol omnividente: yo os invoco!— Vedme cuál padezco, dios como soy, por obra de dioses. Contemplad cargado de qué oprobios lucharé por espacio de años infinito. Tal infame cadena tuvo para mí el nuevo rey de los felices. ¡Ay, que lamento el mal presente y también el futuro! ¿Cuándo asomará el término de mis penas? Mas ¿qué digo? Cuanto ha de suceder bien lo sé de antemano: ningún mal inesperado me avendrá, forzoso me es llevar mi destino lo mejor que pueda, como quien conoce que el rigor del hado es invencible. Con todo ello, ni puedo hablar de mis desdichas ni soy poderoso a callarlas. Sin ventura yo, que dispensando favor a los mortales, sufro ahora el yugo de este suplicio. Tomé en hueca caña la furtiva chipa, madre del fuego. Lució, maestro de toda industria, comodidad grande para los hombres. Y de esta suerte pago la pena de mis delitos, puesto al raso y en prisiones. (Trad. F. Segundo Brieva Salvatierra.)

Y luego se nos explica que el "nuevo amo" del Olimpo quiso destruir la raza humana (¿por el hielo acaso y los diluvios?) y que Prometeo la amparó, dándole por arma principal el fuego, del que han de nacer artes incontables y comodidades de la vida. Tal parece que el viejo poeta quisiera recordar vagamente la tradición de algún cataclismo, de algún acontecimiento inusitado, que equivale a un "orden nuevo" en las condiciones del mundo físico, desequilibrio del cual los hombres lograron salvarse gracias al prodigioso invento. Esta interpretación geológica del mito no agota todo su sentido, pero no creemos que sea desatinada.

IV

Cultura neolítica

Continúa en este período la lucha por la mejor defensa y el mejor sustento, lo cual desarrolla las técnicas y la cultura. La Piedra Pulida que ahora muestran los yacimientos es más aguda y filosa. Véase una supervivencia en el afilador que suele recorrer las calles anunciándose con su silbato, y cuya técnica data de hace unos diez mil años. El mango de palo se inserta en la pétrea mole del hacha o mazo, gran invento analítico de la empuñadura, comparable a lo

que será el asa para el jarro. He aquí ya el arco y la flecha; dagas, leznas, sierras, escoplos, las más veces de piedra pulimentada y otras veces de hueso. He aquí la primitiva alfarería de barro cocido, que un día inspirará la industria del pan. He aquí la candorosa agricultura de la cebada, el trigo, el mijo, el lino, y la lenta domesticación de otras plantas útiles. Los tejidos de fibra, de antiguo usados en las cestas, comienzan a extenderse al lino y a la lana, lo que permite complementar y aun sustituir los toscos abrigos de cuero y pieles crudas. El animal viene a vivir con el hombre, sobre todo para ser empleado en el arado y la carga.

Todavía los ritos arcaicos nos permiten apreciar hasta qué punto el toro, que convive en el hogar humano y come los alimentos del hombre, auxiliándolo en sus faenas, guarda con la tribu una relación sagrada y entendida como vínculo consanguíneo. Cuando es necesario sacrificar al toro, la sangre derramada exige como la sangre humana una venganza —aunque sea simbólica— y una purificación ulterior. Iguales prácticas se encuentran en la Grecia arcaica o entre las tribus semíticas y entre los tudas de la India meridional. Muchas veces se prefirió al animal salvaje para los sacrificios, y otras se escogió al animal doméstico, por lo mismo que se lo honraba y deificaba en sí mismo, criándolo y nutriéndolo (antes de que se llegara a la nítida idea de un dios personal y distinto) para que su vigor natural engendrara por su sola virtud la fuerza de la tribu. Se supone así que el animal desea morir para los suyos, para sus hermanos los hombres.

> Sobre esto hay un pasaje clásico en Teofrasto, donde se describe el festival ateniense llamado *bouphonía* o sacrificio del buey, el cual suponía un ritual muy elaborado para la absolución de los varios actores que participaban en la ceremonia de la matanza del amigo. El matador tiene que huir para salvar su vida. Todos los que intervienen en el hecho son sometidos a juicio por asesinato. Primero se juzga a los que acarrearon el agua para afilar las armas, pero ellos sólo responden de haber acarreado el agua, ellos no aguzaron hacha ni cuchillo. Después se acusa a los afiladores, y ellos entregan a los que de ellos recibieron las armas afiladas. Éstos, a su vez, entregan al que abatió a la víctima con el hacha, el cual se descarga sobre el que la degolló. Éste acusa al cuchillo que, declarado solemnemente culpable, es arrojado al mar. Y además de esto, se ha hecho un arreglo imaginario para convencerse de

> que el buey se ha dirigido al altar por propia y libre decisión y ha comido los granos del sacrificio, mostrando así su deseo de ser victimado. Y todavía después, la res es rápidamente rellenada, parada en las cuatro patas y uncida al arado como si nunca se la hubiera tocado: todo fue un mal sueño. (G. Murray, *El desarrollo de la épica griega,* III.)

Todavía el poeta labriego Hesíodo, que habla del buey con una ternura familiar, concentra en tres bienes la felicidad: "Arréglate para tener una casa, una mujer y un buey de labor; una mujer comprada, no esposa, que pueda seguir a los bueyes" (*Los trabajos y los días,* 405). La mujer detrás del buey, como su auxiliar y complemento. Y aunque en Homero, singularmente en los campos de batalla, los héroes de la *Ilíada* proceden a las matanzas de bueyes con cierta belicosidad sanguinaria, cuando han sido devueltos a sus costumbres hogareñas ponen máxima dulzura y unción en el sacrificio. Como Atenea se ha dejado ver en Pilos, dominio del viejo Néstor, éste considera indispensable honrarla y acaso de buena política renovar el vínculo entre el hombre y la divinidad mediante un sacrificio sagrado: "Que me vaya uno sin demora al campo a buscar una vaca y que a toda prisa me la traiga el boyero; que me llame otro a la gente que tripula el negro barco del bravo Telémaco y sólo queden dos de guardia; que un tercero convoque al dorador Laertes para que nos dore los cuernos de la res. Y vosotros, todos aquí, nadie se me disperse: y que avisen a las mujeres en sus aposentos para que dispongan los aprestos, y traigan asientos y leña y agua de la más pura" *(Odisea,* III, 420 y *ss.).* Todo se hace como ha sido mandado. El dorador se esmera, el boyero acerca a la víctima. El agua lustral es traída en la jofaina de las flores, lo mismo que la cesta de cebada. Uno se apronta con el hacha y otro con las cubas para la sangre. Néstor derrama el agua lustral y la cebada, e invoca a Atenea que todo lo ve satisfecha; arranca unos pelos de la res que tira al fuego, entre las oraciones de todos. El hacha ha trozado ya las vértebras del cuello, y cuando la bestia cae exánime, se alzan los clamores sagrados de las hijas y de las nueras, y de Eurídice, la vieja reina, primogénita entre los retoños de Clímenes. Y así continúa la ceremonia entre libaciones y comuniones, mientras se asa la carne atravesada por astas que los oficiantes sostienen a dos manos.

Pero dejemos tales escenas ya históricas y volvamos al vetusto relato. Del nomadismo cazador se ha pasado pues a la agricultura

sedentaria, y la vida comunal recibe fomento apreciable. Se edifican grupos de casas y al abrigo de las rocas en los precipios, o ya en plataformas con palizadas o sobre palafitos como los descubiertos en los lagos de Suiza. Todo para la mejor protección del grupo contra los agentes naturales, las fieras o las tribus adversas.

Del paso del nomadismo a la edificación lacustre tenemos ejemplos tardíos en Venezuela (lago Maracaibo) y en México. Creemos que la leyenda del oráculo que condujo a los aztecas a fundar su gran Tenochtitlán en medio de los lagos debe ser interpretada a la luz de las consideraciones defensivas. La larga emigración de norte a sur, cortada por algunas estaciones en el camino, parece significar que los aztecas eran rechazados en todas partes por los pueblos ya establecidos. Si en efecto descansaron en Mazatlán, no es creíble que la naturaleza sola los haya expulsado de tan placentera comarca. Se diría que tuvieron que buscar afanosamente la tierra de nadie, la que nadie quería por pantanosa y difícil. En la lucha por domeñarla, la nación adquirió aquella musculatura guerrera que luego le permitiría alzarse con un grande imperio. En las narraciones de Fray Diego Durán *(Historia de las Indias de Nueva España y las Islas de Tierra Firme,* siglo XVI) se recoge la leyenda sobre la fundación de la ciudad lacustre, oímos la arenga del jefe sacerdote contando a su pueblo la revelación que en sueños ha recibido, y vemos a los hombres lanzarse a buscar, entre charcas, tulares, espadañas y carrizales, el peñón donde ha nacido el tunal brotado del corazón del jefe enemigo, y donde ha de posar el águila de los destinos. Encontrado el augurio, se fabrica en torno un asiento cuadrado y una tosca ermita de fango y paja "que cogían de la misma agua, porque de presente no podían más".

Volvamos al hombre neolítico. Las primeras agrupacionss de moradas no sólo requieren defensas naturales, sino que se acompañan con defensas mágicas y por otra parte suponen ciertas fuerzas de cohesión que hoy nos parecen verdaderas anomalías. Así como —en época más remota— la anomalía del canibalismo pudo contribuir a la paulatina determinación de la forma humana, otro equívoco de las costumbres pudo favorecer, dentro del grupo, el desarme de la ferocidad primitiva.

Aun la predominancia de cierta anomalía en las costumbres puede encontrar su etimología en algún proceso previo de la his-

toria. Se ha afirmado que, en los orígenes sociales, la homosexualidad de los machos puede haber obrado para mitigar los celos destructores por la disputa de la hembra, y la estela puede seguirse hasta los hábitos espartanos y la organización de las huestes de Epaminondas... Acaso la patria de Coridón sea Neandertal. Se ha atribuido al antecedente del matriarcado la modalidad erótica a que Lesbos ha legado su nombre. (A. Reyes, *El deslinde*, III, 10.)

Las defensas mágicas aparecen relacionadas con el culto del totem o animal sagrado de la tribu, y con las oscuras luchas y conspiraciones de los grupos varoniles contra el primitivo dominio del matriarcado. El matriarcado es otra de las fuerzas cohesivas a que nos hemos referido, y aunque destinado a la derrota, deja como herencia en el estado varonil la asamblea familiar o reunión por vínculos de sangre reales o artificiales. De la lucha contra el matriarcado queda un eco en *Las Euménides* de Esquilo. Allí, defendiendo a Orestes, vengador de su padre y matador de su madre, dice Apolo: "No es la madre engendradora del que llaman su hijo, sino sólo nodriza del germen sembrado en sus entrañas. Quien con ella se junta es el que engendra. La mujer es como huéspeda que recibe en hospedaje el germen de otro y le guarda, si el cielo no dispone otra cosa." Y el coro, que habla en nombre del antiguo régimen del mundo, exclama: "Tú derribaste todo el edificio de las antiguas leyes..."

Uno de los fenómenos más curiosos en la historia de la civilización es el matriarcado, cuya existencia fue desconocida hasta la segunda mitad del siglo anterior. Ya el más antiguo de los historiadores, Herodoto, 'padre de la historia', habla de estados o señoríos de mujeres (ginecocracias), las legendarias repúblicas de amazonas. Y también refiere las extrañas costumbres de determinados países, como Licia y Egipto, donde aparece invertida la división del trabajo entre los sexos, y donde no llevaban los hijos el nombre del padre, sino el de la madre. En aquellos países se dedicaba el hombre principalmente a las labores domésticas, mientras la mujer ejercía su actividad fuera del hogar. Estas cosas se consideraban como curiosidades históricas, excepciones misteriosas de la común norma social.—Tanta mayor hubo de ser la impresión que produjo la obra del jurista basiliense y fundador de las investigaciones sobre derecho comparado, Juan Jacobo Bachofen, intitulada *El matriarca-*

do y publicada en 1861. Con aplicación verdaderamente asombrosa había tenido en cuenta Bachofen todas las referencias de contenido mitológico que acerca del tema se encuentran en la literatura grecolatina. Sobre el cimiento de este inmenso material, depurado con genial agudeza, afirmó Bachofen su teoría del matriarcado. Según ella, la humanidad vivió primitivamente en comercio sexual irregular (teoría de la promiscuidad). En las hordas de la humanidad primitiva se mezclaban al principio hombres y mujeres obedeciendo al capricho y a la ocasión. No existía la familia paterna de nuestros días; antes bien la promiscuidad produjo la familia materna, ya que la paternidad era desconocida o incierta, mientras que la maternidad estaba documentada en la evidencia del parto. Según Bachofen, ésta es la causa de que todos los pueblos y razas hayan pasado primero por la promiscuidad primitiva y luego por la fase de la familia materna, del matriarcado. Esta fase, empero, coincide con la de los mitos y la adoración de espíritus y demonios; es una fase de salvajes instintos primordiales, y al mismo tiempo llena de un simbolismo fantástico y de un acentuado arraigo en la tierra. Por entonces surgió la primitiva deidad maternal, la Tierra omnimaterna, en la forma de Deméter y otras diosas análogas. Tras larga lucha, que se refleja en algunos de los mitos más conocidos como la fábula de Orestes, erigióse sobre el matriarcado el patriarcado, que estableció un orden social más alto, sustituyendo la razón al instinto. Con ello efectúa la humanidad el tránsito del amanecer del mito al resplandor claro de la historia. Y en el lugar de la deidad omnimaterna y de los temibles demonios de la noche, hizo su aparición Febo-Apolo, el dios del sol y de la luz. (P. Krische, *El enigma del matriarcado*, tr. R. de la Serna, Revista de Occidente, Madrid, 1930, Introd.)

Esta teoría fue luego popularizada por Morgan e importada por Engels a la sociología socialista. Después ha sido recortada en sus excesivas ambiciones, pues no parece que el proceso haya sido siempre igual ni en igual sentido, y aun hay quien crea demostrar que ha habido en distintos grupos oscilaciones y alternativas, de que el feminismo contemporáneo sería el último eco. Frecuentemente, los antropólogos han caído en la extralimitación de conceder el orgulloso nombre de matriarcado a la nueva autoridad interna y familiar que por obvias razones siempre se ha reconocido a la mujer sobre los hijos de corta edad, autoridad que siempre también fue compatible con el

sometimiento al hombre, en todo lo que afecta a la organización del grupo social.

En cuanto a la función de la magia en aquella sociedad primitiva, y tras de rendir un tributo a las magistrales investigaciones de Lévy-Bruhl, autoridad suma en cuanto afecta a las formas de la mentalidad naciente, Weber resume así las actuales conclusiones científicas:

> Pero ¿qué es lo que entendemos por magia a este respecto? No se crea en manera alguna que mediante esta palabra vamos a entenderlo todo ya, sin más; es decir, no se crea que con esta palabra vamos a entender en seguida por qué los primeros pueblos matriarcales, cultivadores de plantas, aparecen en todas partes en un peculiar sistema exogámico de dos grupos, independiente del parentesco; ni tampoco que vamos a entender por qué domina desde el comienzo entre esos pueblos la práctica de la caza de cráneos y del culto a las calaveras, a lo cual se liga además frecuentemente el canibalismo, así como las danzas de máscaras que se derivan de dicho culto a las calaveras. Es posible que otras características puedan ser hechas comprensibles de modo racional, sin más (por ejemplo, las ligas secretas de los hombres, en los territorios donde impera el matriarcado, como reacción contra la influencia ginecocrática); es posible también que el culto al sol, propio de los cazadores de régimen patriarcal, así como el culto a la luna, propio de los plantadores sometidos a matriarcado, puedan ser aclarados directamente. Pero en cambio el totemismo característico del derecho de los pueblos cazadores, junto con todos los fenómenos sociales y con todas las supersticiones ligadas a él, es decir, la cerrada y tabuística agrupación del clan bajo un totem, del cual se desciende, lo mismo que otras cosas parecidas, es algo que escapa a nuestra comprensión, ni más ni menos que lo que ocurre con el canibalismo o con el culto a las calaveras. Y no obstante, ese totemismo, así como también el conjunto de todas las demás supersticiones enigmáticas, está ahí desde centenares de miles de años antes de nuestra época; podemos decir que está ahí en la medida en que podemos conocerlo por los datos depositados, fijados y transmitidos en monumentos, en cosas legadas y en documentos. Se trata precisamente de fenómenos que se presentan con una enorme constancia histórica. Pues bien, en su gran masa, aquellos fenómenos cuya esencia no puede ser comprendida racionalmente son designados, de modo enteramente oscuro, como magia. A

> pesar de la copiosa literatura sobre este tema, no ha habido hasta ahora ningún camino racional que haya conducido a entender cabalmente la maraña de la estructura social de los primitivos, sus vínculos totemísticos, no sólo con animales sino también con piedras y árboles, sus fantásticas formas matriarcales y sus usos, sus deformaciones dentales *(y craneanas)*, las narices taladradas, las desfiguraciones de los labios, los tatuajes de cicatrices, la covada (*o echada del hombre mientras la mujer está encinta)* y otras mil costumbres, que se nos antojan como disparatadas para nuestro intelecto, pero que para ellos poseían un profundo sentido. (A. Weber, *Historia de la cultura,* tr. L. Recaséns Siches. Fondo de Cultura Económica. México, 1941, pp. 27-28.)

La estabilización preurbana desarrolla las instituciones regulares y organiza el grupo bajo la obediencia de un jefe: orígenes del gobierno. Mas por entre los grupos sedentarios circulan los residuos de cazadores nómadas, perturbando la tranquilidad de los primeros establecimientos y sobresaltándola con sus costumbres feroces, y también los pastores nómadas en busca de alimento para sus ganados, ya lo brinde el suelo de suyo o ya lo arrebaten a los primeros pueblos agricultores. De cuando en cuando, se les verá, en la historia, caer codiciosamente sobre las funciones ajenas, o mantenerse junto a ellas como excrecencias irregulares y más o menos parasitarias, en tanto que sobreviene la expulsión y emprenden nuevos y fatigosos viajes en busca de otras regiones, que sus profetas acabarán por presentarles como tierra prometida, a la que tienen derecho por ciertos pactos con la divinidad.

Según el temperamento de los hombres y aun el de las culturas, se tiende a buscar un desquite contra los errores de la vida actual en la contemplación del pasado o en la prefiguración del porvenir, en la supuesta edad de oro del candor primitivo, o en la esperanza utópica. Seguramente que la ciencia nos presenta el mundo de los primeros hombres como un verdadero infierno. Pero la vieja tradición humanística, no sólo en sus manifestaciones poéticas sino en algunas concepciones sociológicas, tal la teoría del "buen salvaje" popularizada por Rousseau, ha tendido a concebir la infancia de la humanidad como un verdadero paraíso. Daremos un ejemplo de la objetividad medieval, y luego recordaremos otro en que la cultura renacentista se carga ya con los adornos subjetivos de la imaginación pagana.

Primeramente los homnes no creíen en Dios nin teníen creencia ninguna, nin oraban a él nin a otra cosa, nin habíen mujieres apartadas, nin cataban en haber fijos conosgudos, nin casaban... et vivíen más a maneras de costumbres de bestias que non de homnes... ca luego que habíen fambre et sed comíen et bebíen cada que les tomaba ende sabor, como facen agora et ficieron siempre las otras animalias, que nin entienden nin han razón de se guardar ende.—Et estos homnes de aquellos tiempos et daquellas costumbres nin plantaban árboles nin aun non criaban losque fallaban plantados dotri o que se nacieron ellos por los montes, nin labraban por pan nin por otra cosa ninguna, nin facíen sembranza de que cogiesen dond visquiesen *(de que viviesen)*. Et el su comer era de las frutas de los árboles que fallaban por los montes et de las hierbas; et lo más que facíen para mantener vida era que se acogíen a criar ganados et a haberlos, et bebíen agua et de la leche de esos ganados; et aun entonces non sabíen la natura de facer el queso.—E non vistíen vestidura ninguna como los de agora; más los unos ayuntaban con hierba et con yuncos como podíen de las foias et de las cortezas de los árboles et cubríen de ello si más si non las cosas vergonzosas. Los otros, de pellejas de bestias et de venados que mataban ellos o que fallaban muertos, et otrosí de sus ganados cuando muríen, et vistíense de esto. Et estos aun entonces non habíen casas ningunas, más moraban en cuevas et so las peñas et so los árboles o las montañas que eran muy espesas... Enpós estos homnes primeros vinieron otros, et entendíen ya más las razones en las cosas... Et tomaron de las lanas de los ganados et dotros cabellos de bestias para guisar de ello de vestir, et asacaron de facer ende liñas et torcerlas con unos fustes picayos que son corvos en somo. Et ayuntando las unas con las otras et enlazándolas otrosí, texíenlas con dedos et con fustes como mejor podíen, así como veíen enlazadas et texidas en las foias et en las cortezas et en las raíces de los árboles et de las hierbas unas venas que van por ellas et parescen a las veces... Los que esto facíen por razón del vestir mesuraron que mejores moradas podíen haber que las que habíen, et asacaron más sobre esto et hobieron maderos que arrimaron a las peñas et a los grandes árboles et cubríenlos de los ramos de los árboles et de las hierbas, et ficieron ende como chozas en que morasen; et estas compañas comenzaron ya a labrar la tierra, et sembrar et coger dond visquiesen, et plantar árboles et comer de las carnes de las otras

animalias et de las aves..." (Alfonso el Sabio, *General Estoria*, 1ª parte, III, X y XI.)

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío.* Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella, sin ser forzada, ofrecía por todas las partes de su fértil y espacioso seno lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquéllos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que

* Las palabras "mío" y "tuyo", dice San Crisóstomo, extinguieron en los corazones el fuego de la caridad.

la osasen turbar ni ofender los del favor y de los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar, ni quien fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera solas y señeras, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento las menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y su propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta... Toda esta larga arenga, que se pudiera muy bien escusar, dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada. Y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos le estuvieron escuchando. (Cervantes, *Quijote*, I, XI.)

El discurso de la edad de oro, tema que parte de Hesíodo y cruza la literatura latina por Virgilio y Ovidio, está propuesto, como muchos otros soliloquios de Don Quijote, en tono burlesco y a imitación de las declaraciones escolares, llenas de adjetivos y requilorios. Pero es lugar clásico de referencia sobre los arrobamientos ante la vida primitiva.

V

Los procesos indecisos. Primitivas estratificaciones y mentalidad primitiva

Los anteriores procesos sólo son indecisos por nuestra ignorancia, pero no por su naturaleza. En épocas relativamente determinadas, cada grupo descubrió ciertas técnicas artísticas, se hizo agricultor, fundó poblaciones, etc. Y aun el remotísimo descubrimiento del fuego voluntario aconteció cierto día y a cierta hora. En cambio, las evoluciones de tipo mental, normas morales, rudimentos científicos, aun cuando dejen algunos rastros materiales, conservan dentro de la vaguedad con que la prehistoria marca sus hitos una vaguedad mayor aún, primero por ser de orden algo inefable, y segundo por su lentísimo desarrollo. Es posible que el lenguaje mismo, con el fuego, haya aparecido, siquiera en embriones, desde aquellos esbozos de hombre que son la pesadilla terrible de la ciencia. Pero ¿cuándo vino a ser lenguaje? Tales son, pues, los procesos indecisos, factores

determinantes en la cultura de los grupos humanos. Ahora bien, de todos los criterios intentados para valuar a los grupos humanos el único real y eficaz es el criterio de la cultura. Los demás criterios establecen estratificaciones aparentes y provisionales, que sólo se sostienen con referencia a un punto de vista limitado o a una época también limitada.

Tipo de estas falsas estratificaciones es la teoría de las razas, científicamente rechazada, y cuyo absurdo algunos tratan de escamotear por fraccionamiento en nociones de troncos étnicos, razas en un sentido relativo y castas. De este modo, dosifican el absurdo, pero no lo eliminan. Pues los troncos étnicos siguen siendo una noción absolutamente mitológica, sin sentido alguno en la verificación empírica o en el rigor puro de la inferencia lógica; las relativas razas, aun despojadas ya de la antigua y orgullosa inmanencia, confiesan por definición su validez provisional y aparente; y las castas, si es que algo significan, se resuelven en la comunidad cultural, única noción consistente.

Todos admitimos que hay un tipo blanco, un tipo negro, un tipo mongólico y uno indígena americano. Pero esto de modo general, en un sentido meramente descriptivo de las realidades actuales y transitorias, y de una manera global y al mayoreo, sin afinar demasiado en cuanto a los casos individuales y a las personas, pues entonces volvemos a perdernos en el dédalo de los cruces y mestizajes incontables. Es decir, que es ello admisible para el golpe de vista del sentido común, "a ojo de buen cubero", como dice la gente, y para sacar consecuencias de tan corto alcance que casi no sirven de nada.

Si ahondamos un poco en el problema, comienzan a aparecer las dudas.

En primer lugar, no hay un solo grupo que pueda llamarse puro, y acaso dentro de cada grupo aproximado no hay un solo individuo que responda al paradigma teórico. En segundo lugar, los cuadros de clasificación se alteran en cuanto se muda el factor determinante o dato principal que sirve para ordenarlos: color de la piel, color de los ojos, implantación de los ojos, color del cabello, corte capilar, forma craneana, ejes faciales, labios, nariz, mandíbula, talla, disposición vellosa, etcétera. En tercer lugar, ninguno de estos datos aislados puede dar luces sobre el estado más o menos avanzado de la evolución biológica; y la combinación de estos datos, que es lo único que encontramos en los casos reales, de tal modo neutraliza cual-

quier conclusión unilateral, que sólo sacamos en limpio el que todos los grupos ofrecen el mismo grado medio de evolución y son equidistantes. En cuarto lugar, la teoría de la selección social o mayor vitalidad de adaptación no concluye nada, porque cada grupo es el más apto dentro del ambiente en que se ha criado, y ningún ambiente es biológicamente superior a otro, sino que sólo caben aquí categorías de adaptación ecológica, que a la postre se resuelven en culturales. En quinto lugar, y puesto que no puede hablarse de categorías vitales, tampoco queda el recurso de apelar a una jerarquía de orden místico, que cada uno tiene igual derecho de reclamar para sí. En sexto lugar, el éxito histórico ha sido muy mudable en la historia para que lo consideremos como referencia fija, y es asunto de oportunidad y de dotación cultural. En séptimo lugar, la experiencia muestra que la oportunidad y la cultura iguales determinan también una aptitud intelectual media y nivelada. La eficiencia mental no es función de los llamados tipos étnicos, y ya el inventor de los *tests*, que fue Sócrates mucho antes que Bain, puso a resolver un problema de geometría a un esclavo, por añadidura negro, para demostrar la uniformidad de las aptitudes humanas. En octavo lugar, estas estratificaciones artificiales suponen un estatismo irreal en el fenómeno humano y desconocen su genética y su dinámica. Que, en cuanto a la génesis, ni siquiera sabemos si hubo uno o varios grupos originales, que por definición serían de familias endogámicas; pues, a poco que se vuelven exogámicas, como todas a la larga se vuelven, ya no puede hablarse de pureza. Y, por cuanto a la dinámica, sí sabemos, en cambio, que las mezclas de grupos datan de una antigüedad que hace irrisorias nuestras fotografías instantáneas del presente. Todo grupo es ya en sí una suma artificial de heterogeneidades particulares, y las mismas familias primitivas crecían, no sólo por multiplicación interior, sino por adopción de extraños. En suma, se trata de un fenómeno inconmensurable, al que no se puede aplicar medida que no sea para fines inmediatos y relativos de propaganda patriótica o política. Y aun en este caso, la relativa determinación de los grupos resulta: 1º de la convivencia en un medio, lo que por ejemplo influye sobre el carácter más aparente, o sea la pigmentación de la piel, que es mero efecto de la actividad de los rayos solares en las distintas regiones; 2º de la comunidad del acervo cultural que se disfruta; y 3º, de modo general, de las condiciones institucionales o históricas del grupo en cuestión.

Todo se reduce, pues, a historia y cultura; y en último análisis, a cultura; la cual, a su vez, se revierte en órdenes mentales. Como decía Freeman con muy buen acuerdo, así como de la lengua no puede concluirse la raza, pues a lo más que la lengua puede aspirar en este concepto es a establecer, a falta de datos mejores y salvo ulteriores enmiendas, una presunción de raza, así de lo que se llama raza no puede concluirse más que una posible y rectificable comunidad de sangre, y esto todavía a pocas generaciones vista. (E. A. Freeman, "Raza y lengua", en la 3ª serie de los *Ensayos históricos*, 1879.)

Devueltos, pues, al criterio de los órdenes mentales, si tratamos de analizarlos en el primitivo, será fuerza conformarnos con el testimonio de las sociedades atrasadas que todavía existen, y desde ahí alargar conjeturas hacia el pasado. Lo cual puede ser engañoso, pues algunos grupos más que atrasados pueden ser decadentes. Hay toda una biblioteca de documentos al respecto, entroncada por decirlo así en los clásicos estudios etnográficos de Frazer e interpretada filosóficamente por Lévy-Bruhl. Es difícil reducir a principios una exégesis tan compleja. Acaso pueda intentarse así:

1) Homogeneidad esencial de todos los seres y objetos en la representación mental del primitivo, que antropomorfiza y concede virtud mística a piedras, árboles, animales y hombres, con la posibilidad de prestarse mutuamente su fuerza y sus formas y la imposibilidad de concebir nada como puramente material o puramente espiritual.

2) Sobre este plano de fondo, opera la disyuntiva entre el individuo y el grupo, imperfectamente diferenciado el primero, y el segundo sumergido íntimamente en el conjunto de la naturaleza. De que resulta la solidaridad de los individuos, incapaces de desvincularse del grupo, grupo sostenido por un genio vegetal o animal, bajo el mandato del jefe y en escala de jerarquías necesarias; la asociación casi orgánica entre los individuos del grupo con las convenciones rituales que hacen posible el matrimonio, con el principio de las venganzas, la responsabilidad colectiva, la sustitución indiferente de personas, la propiedad comunal entre vivos y muertos del grupo, la inmanencia del grupo en el individuo.

3) Términos indecisos de la individualidad, confundida con sus pertenencias inmediatas, y acción sobre estas pertenencias como si fueran la persona misma. Sombras, imágenes, reflejos son partici-

paciones de la personalidad. Multiplicidad de apariencias y presencias del individuo, generalmente reducidas al desdoblamiento simultáneo o alternante.

4) Disyuntiva de la vida y la muerte muy diferentes de la actual, en que el niño no existe mientras no es integrado en el grupo, en que se admiten formas de muerte y renacimiento en vida, se concede al viejo perduración sobrenatural que infunde respeto, se considera la muerte contagiosa y como mala influencia que debe neutralizarse, se admite la supervivencia después de la muerte física en un sentido todavía físico que obliga a conservar al difunto en sus propiedades o a conceder prestigio a sus reliquias, o llevar por el otro extremo a destruir los bienes del difunto calificando de diverso modo la suerte reservada a la viuda; se cree en la posibilidad de obrar sobre el muerto mediante su cadáver, ya aniquilándolo, esclavizándolo, propiciándolo, evitando su posible maleficio o reaparición espectral en figura humana o de fiera. De aquí una extraña imagen del otro mundo como un mundo al revés, y una no menos extraña distinción entre supervivencia e inmortalidad, o la posibilidad de que el muerto muera todavía varias veces en la otra vida hasta llegar, por mutilación corpórea, a una muerte definitiva; reencarnación, etcétera.

Asomémonos un instante a la psicología comparada entre la mente humana primitiva y la actual:

> La psicología arcaica no es solamente psicología de los primitivos, sino también del hombre moderno y civilizado. Pero no es psicología que estudia ciertos fenómenos de retroversión en la sociedad moderna, sino más bien de todo hombre civilizado, el cual a pesar de su altura cultural es todavía, en las capas más profundas de su psique, un hombre arcaico. Así como nuestro cuerpo sigue siendo el cuerpo de un mamífero, que contiene una serie de reliquias muy anteriores de animal de sangre fría, así es también nuestra alma un producto de la evolución, que todavía muestra infinidad de arcaísmos, si llegamos hasta sus orígenes.—Desde luego, al entrar en íntimo contacto con el primitivo o al estudiar obras científicas sobre la psicología primitiva, se recibe al principio una impresión profunda de la extrañeza del hombre arcaico. Hasta Lévy-Bruhl, autoridad en psicología primitiva, no se cansa en acentuar en toda ocasión esta singularidad del estado prelógico de nuestra conciencia. Como hombre civilizado, le parece absolutamente inconcebible el modo del primitivo de desatender, desde luego, hechos ex-

perimentales notorios, negando las causas palpables, y que en lugar de buscar una explicación en la simple casualidad o en la casualidad racional, toma *eo ipso* sus representaciones colectivas por valederas. Bajo el nombre de representaciones colectivas comprende Lévy-Bruhl ideas muy difundidas que tienen carácter de verdades apriorísticas, como por ejemplo los espectros, la hechicería, la curandería, etc. El hecho de que los hombres mueran por su avanzada edad o por enfermedades mortales es para nosotros completamente natural. Pero no lo es para el primitivo. Ningún hombre muere en su opinión por senectud. Él objeta que ha habido gentes que han llegado a muchos más años. No hay hombre que muera a consecuencia de una enfermedad, pues otros muchos han sanado o no han sido afectados por ella. La verdadera explicación para el primitivo es siempre la magia. O acusa a un espíritu o a un hechicero de haber matado al hombre. Para muchos, la única muerte natural es la que ocurre en la guerra. Desde luego que para otros también esta muerte es artificial, puesto que suponen que el adversario era un hechicero o que empleó un arma hechizada. En ciertas ocasiones, esta idea grotesca adquiere formas mucho más impresionantes. Por ejemplo, cierto día un europeo dio muerte a un cocodrilo, en cuyo estómago se encontraron dos ajorcas de tobillo. Los indígenas las reconocieron como propiedad de dos diferentes mujeres que tiempo atrás habían sido devoradas. En seguida hablaron a gritos de hechicería, y a este caso absolutamente normal, que a ningún europeo hubiera parecido oscuro, los primitivos dieron, en virtud de sus 'supuestos espirituales' (la representación colectiva de Lévy-Bruhl), una explicación completamente inesperada: —que un hechicero desconocido había conjurado al cocodrilo para que se apoderase de estas dos mujeres y las llevara a él, y que el cocodrilo había cumplido esta orden. ¿Y los dos anillos en el estómago del animal? Contestaron que los cocodrilos no comen hombres sin recibir orden para ello. El cocodrilo había recibido del hechicero los anillos como recompensa.—Este caso precioso es una de las pruebas de la arbitrariedad de la explicación en el estado prelógico, y evidentemente la explicación nos parece absurda. Sin embargo, nos lo parece así tan sólo porque partimos de supuestos completamente distintos. Si estuviéramos tan convencidos como el primitivo de la existencia de hechiceros y otras fuerzas secretas, como lo estamos de las llamadas causas naturales, entonces su deducción nos resultaría completamente lógica.—Realmente, el primitivo no es ni más lógico ni más ilógico que nosotros. Únicamente sus su-

puestos son otros... (C. G. Jung, "El hombre arcaico", en *la Revista de Occidente*, Madrid, abril de 1931.)

Inspirándose en puntos de vista muy semejantes, hay quien intenta remontar "el curso de las rutas mentales que desembocan en el pensamiento filosófico", para demostrar la continuidad del proceso entre el pensamiento lógico y el prelógico. (F. Graebner, *El mundo del hombre primitivo*.)

> Una escuela de antropólogos ha dedicado mucho tiempo y erudición a probar que los grupos incivilizados no piensan lógicamente. Esto es esencialmente cierto; el único error consiste en que otro tanto les pasa a los civilizados. Unos y otros pueden hacer uso de la lógica cuando ello les sea necesario para lograr determinados fines particulares, pero ni los civilizados ni los incivilizados hacen uso de ella habitualmente, ni, en condiciones normales, la usan para probar la consistencia mutua de los elementos de la cultura en que han sido criados. El deseo de reducir las ideas a un orden lógico probablemente está tan condicionado culturalmente como el de reducir las palabras a un orden determinado para hacer con ellas un poema. Se nos ha enseñado a creer que la consistencia lógica es deseable, pero la mayoría de las veces tal cosa conduce sólo a que el individuo, no ya se sorprenda, sino que se resienta cuando se le señalan las inconsistencias de sus propias creencias. Después de todo, esta capacidad para la inconsistencia tiene sus ventajas. Es lo que permite a los hombres alcanzar sus personalidades integradas y al mismo tiempo sobrevivir en un medio ambiente inestable y en constante transformación. El raro individuo que sea de veras consistente en pensamiento y acción siempre será una carga para sus amigos y, si apura esta tendencia hasta su conclusión lógica, lo más probable es que termine sus días en un manicomio. (Linton.)

VI

El habla

Entre los instrumentos culturales producidos por la lenta maduración mental nos interesan particularmente el habla y la organización matemática, factores esenciales del futuro destino humano.

Con respecto al habla ha dicho Gracián, refiriéndose a la particular función del diálogo, al cambio y transmisión de ideas entre los hombres y a lo que el habla importa para la buena economía de la mente:

> Es el hablar efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa. Habla, dijo el filósofo, para que te conozca. Comunícase el alma notablemente produciendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propiamente el conversar. No están presentes los que no se tratan, ni ausentes los que por escrito se comunican. Viven los sabios varones ya pasados y nos hablan cada día en sus eternos escritos, iluminando perennemente los venideros. Participa el hablar de lo necesario y de lo gustoso, que siempre atendió la sabia naturaleza a hermanar ambas cosas en todas las funciones de la vida. Consíguense con la conversación, a lo gustoso y a lo presto, las importantes noticias, y es el hablar atajo único para el saber. Hablando, los sabios engendran otros, y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente. De aquí es que las personas no pueden estar sin algún idioma común, para la necesidad y para el gusto; que aun dos niños arrojados de industria en una isla se inventaron lenguaje para comunicarse y entenderse. De suerte que es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los corazones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas. (*El criticón*, I, 1.)

La comunicación entre los hombres se establece mediante el lenguaje, en el sentido más amplio del término, desde la intuición transmisible al prójimo en virtud de la semejanza entre los individuos de la especie, que reaccionan de parejo modo ante provocaciones semejantes, pasando por la mímica, el gesto, la señal, hasta la gran economía que significa el uso de los signos orales, y por último y en una época ya histórica, hasta la gran seguridad que significa el uso del lenguaje escrito. "El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser una diversión. La escritura, accidente del lenguaje, pudo o no haber sido: el lenguaje existe sin ella. Pero la escritura, al dar fijeza a la fluidez del lenguaje, funda una de las bases indispensables a la verdadera civilización. Al menos, lo que nosotros entendemos por tal. Cierta dosis de conservación en las cosas nos parece una cláusula *sine qua non* para aceptar el contrato de la existencia." (A. Re-

yes, "Hermes o de la comunicación humana", en *La experiencia literaria.*)

> Hubo un tiempo en que los hombres andaban errantes por el campo al modo de las bestias, y hacían la vida de las fieras, ni ejercitaban la razón, sino las fuerzas corporales. No se conocía la divina religión, ni la razón de los deberes humanos, ni las nupcias legítimas: nadie podía discernir cuáles eran sus hijos, ni alcanzaban la utilidad del derecho y de lo justo. Así, por error e ignorancia, el apetito, ciego y temerario dominador del alma, abusaba para saciarse de las fuerzas del cuerpo, perniciosísimas auxiliares suyas. Entonces, un varón, no sabemos quién, grande sin duda y sabio, estudió la naturaleza humana y la disposición que en ella había para grandes cosas, con sólo depurarla y hacerla mejor con preceptos. Congregó a los hombres dispersos por el campo y ocultos en la selva, y les indujo a algo útil y honesto. Resisitiéronse al principio, pero rindiéronse después a la razón y a las palabras del sabio, quien de fieros e inhumanos tornólos mansos y civilizados.—Paréceme que la sabiduría callada o pobre de expresión nunca hubiera logrado apartar a los hombres súbitamente de sus costumbres y traerlos a nuevo género de vida. (Cicerón, *De la invención retórica*, trad. M. Menéndez y Pelayo, Lib. I.)

Estas líneas valen por una descripción alegórica y abreviada del oficio y necesidad que vino a servir la palabra, y dejan presentir los pasajes de Rousseau que copiamos a continuación.

> Cuando quisiéramos conceder un hombre salvaje tan hábil en arte de pensar como nos lo pintan los filósofos; cuando, como ellos pretenden, hiciéramos de él mismo un filósofo, capaz de descubrir por sí las más sublimes verdades y fabricarse por series de razonamientos abstractos unas máximas de justicia y razón extraídas en general del amor al orden o a la voluntad reconocida de su Creador; en una palabra, cuando supusiéramos su espíritu dotado de tanta inteligencia y luces como se desee y como son la pesadez y estupidez que de hecho nos muestra, ¿qué utilidad sacará la especie de tanta metafísica, sino ha de poder comunicarse y ha de perecer con el individuo que la inventó? ¿Qué progreso ganará de aquí el género humano disperso en los bosques y entre las bestias? ¿Y hasta qué punto podrán perfeccionarse e ilustrarse mutuamente hombres que, sin do-

micilio fijo y sin necesitarse unos a otros, apenas se encontrarán en la vida un par de veces, sin conocerse y sin hablarse?—Consideremos cuántas ideas debemos al uso de la palabra, cuánto la gramática ejercita y facilita las operaciones del espíritu; y pensemos en las inconcebibles penas y en el tiempo incontable que habrá costado el primer intento de las lenguas... Como en el estado primitivo no había casas, ni cabañas, ni propiedades de ningún género, cada uno se alojaba al azar, y a veces por una sola noche. Machos y hembras se unían fortuitamente, según sus encuentros, las ocasiones o los deseos, sin que la palabra fuese un intérprete muy necesario de lo que tenían que decirse, y con igual facilidad volvían a separarse... Nótese que, estando el niño obligado a explicar sus necesidades y teniendo por consecuencia más cosas que decir a la madre que ésta a su hijo, a él correspondían los mayores gastos de la invención, y que la lengua que iba empleando era sobre todo obra suya, lo que en principio multiplicaría las lenguas con los individuos que las hablan; tanto más cuanto que la vida era vagabunda y errante, lo que no daba tiempo a asentar la consistencia de los idiomas. Pues afirmar que la madre dicta a la criatura las palabras de que ha de servirse para pedirle esto o aquello es describir bien el actual aprendizaje de las lenguas ya hechas, pero no el modo como se formaron... Nueva dificultad peor aún que la precedente: si los hombres necesitaban de la palabra para aprender a pensar, más necesitaban saber pensar para encontrar el arte de la palabra. Y aunque llegásemos a comprender cómo los sones y voces han venido a tomarse por intérpretes convencionales de nuestras ideas, falta todavía averiguar quiénes han sido los intérpretes de esta convención para las ideas que, no apoyadas en objetos sensibles, no podían indicarse por gestos ni por voces... El primer lenguaje del hombre, el más universal y enérgico, único de que necesitaba antes de verse en el caso de persuadir a las asambleas, es el grito de la naturaleza. Como este grito brota de una especie de instinto ante las ocasiones apremiantes, ya para implorar socorro en los grandes peligros o alivio en los males violentos, no era de mucho uso en el curso ordinario de la existencia, en que reinan sentimientos más moderados. Conforme las ideas se extendían y multiplicaban y se establecía entre los hombres una comunicación más estrecha, se acudió a signos más numerosos y a un lenguaje más amplio: se multiplicaron las inflexiones de la voz; se acompañaron de aquellos gestos que, por su carácter, eran más expresivos, y cuyo sentido depende menos de una determina-

ción anterior. Los hombres expresaban los objetos visibles y móviles con el gesto, y los que afectan el oído mediante sones imitativos; pero como los gestos sólo indican objetos presentes o fáciles de describir y las acciones manifiestas, como no son de uso constante, puesto que la oscuridad o la interposición de otro cuerpo los deja inútiles, y como exigen atención más bien que excitarla, se los fue sustituyendo con las articulaciones orales que, sin guardar relación igualmente cercana con ciertas ideas, son más apropiadas para representarlas en condición de signos instituidos. Esta sustitución presupone ya cierto acuerdo común, difícil de practicar para hombres cuyos groseros órganos no poseían aún el conveniente ejercicio, y más difícil de concebir en sí misma, puesto que el acuerdo debe ser motivado, y que la palabra parece a su vez indispensable para establecer el uso de la palabra.—Es lícito juzgar que a las primeras palabras se adjudicó una significación mucho más extensa de la que se aprecia en las lenguas ya formadas; pues ignorándose la división del discurso y sus partes constitutivas, cada palabra asumiría el significado de una proposición entera. Cuando fue dable distinguir el sujeto del atributo, y el verbo del nombre, lo que es un esfuerzo genial nada desdeñable, los sustantivos se reducirían a los nombres propios y todos los tiempos del verbo al infinitivo, y la noción del adjetivo debió de desarrollarse difícilmente, por ser cosa abstracta y ser las abstracciones operaciones penosas y poco naturales... En cuanto a las clases primitivas y a las nociones más generalizadas, es superfluo añadir que todavía escapaban a la mente. ¿Cómo hubiera sido posible, en efecto, imaginar o entender palabras como materia, espíritu, sustancia, mundo, figura, movimiento, cuando tanto cuesta entenderlas a nuestros filósofos que vienen sirviéndose de ellas ha tanto tiempo, y las ideas que ellas contienen son puramente metafísicas, sin que correspondan a modelo alguno en la naturaleza?—Me detengo en estos primeros pasos y ruego a mis jueces que suspendan su lectura para considerar, por el ejemplo de los solos sustantivos físicos, es decir, la parte de la lengua más fácil de construir, el camino por recorrer antes de llegar a la expresión de todos los pensamientos del hombre, antes de conquistar una forma constante y apta para los usos públicos y la sociedad. Les ruego que imaginen el tiempo y caudal de conocimientos que habrán sido necesarios para dar con nombres, palabras abstractas, aoristos y todos los tiempos del verbo, partículas, sintaxis, ligas de proposiciones, razonamientos y toda la lógica del discurso... Fácil es comprender que el primitivo

comercio no exigía lenguaje más apurado que el de las cornejas o los monos, cuyas agrupaciones son semejantes. Gritos inarticulados, abundantes gestos, algunos ruidos imitativos fueron sin duda y por mucho tiempo el lenguaje general; uniéndose a lo cual en los distintos países ciertas articulaciones convenidas, cuya institución, como ya lo he dicho, es fácil de explicar, resultaron lenguas particulares, aunque groseras e imperfectas y tales como aún se encuentran en muchas naciones salvajes... Y ya se deja ver cómo el uso de la palabra se estableció y perfeccionó insensiblemente en el seno de cada familia, y puede conjeturarse también cómo diversas causas particulares pudieron extender el lenguaje y acelerar su progreso, haciéndolo más necesario. Grandes inundaciones y terremotos rodeaban de agua o precipicios los cantones habitados; revoluciones del globo desprendían y cortaban en islas algunas porciones continentales. Se entiende que entre hombres así amontonados y obligados a convivir se formase al cabo un común idioma, mucho más que entre los que erraban libremente por los bosques y tierra firme. Fácil es que, tras los primeros ensayos de navegación, los insulares nos hayan traído la práctica de la palabra; verosímil que en las islas hayan tenido nacimiento las sociedades y las lenguas antes de ser importadas al continente. (J. J. Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, I y II.)

Estos cuadros magníficos que trazan Cicerón y Rousseau deben entenderse como conjeturas sugestivas sobre lo que no podría establecerse documentalmente, y en algunas aseveraciones particulares los han superado aquí y allá la sociología y la lingüística. Pero sirven para hacer meditar en lo que pudieron ser tales procesos indecisos y dejan en el espíritu del lector un lecho de provechosas reflexiones. Cicerón encamina sus pensamientos a poner de relieve el valor del orador primitivo. Rousseau encamina los suyos a explicar la mutua fecundación entre la mente y el lenguaje, y entre la sociedad y el lenguaje. En el estado actual de la ciencia hay que distinguir las doctrinas sobre el concepto puramente lingüístico del lenguaje, o sea su función en la mente, y las doctrinas sobre el concepto generalmente social del lenguaje, o sea su función como factor en el grupo humano.

El concepto social del lenguaje no es más que un aspecto del fenómeno, y por sí solo no podría dar cuenta de la filoso-

fía del lenguaje. La sociología considera el lenguaje: 1º como producto social colectivo, fase pasiva; 2º como factor que influye en los demás productos sociales, los cuales sin el lenguaje carecerían de la estructura que él ha venido a comunicarles, fase activa... Que el lenguaje sea un producto social colectivo no quiere decir que el grupo humano haya creado el lenguaje por convenio plebiscitario y de una sola vez; quiere decir que hay una interacción entre el individuo y el grupo, en virtud de la cual la facultad del habla se conforma en el organismo del lenguaje. Si yo fuera el único en el mundo, no sólo no habría lenguaje: no habría habla, y ni siquiera mi habla, dice Karl Vossler. La anterior afirmación no niega la posibilidad de que, en los remotos orígenes, haya habido un protolenguaje, producto de los puros impulsos afectivos y musicales del alma solitaria, especie de protoplegaria y protopoesía... Pero la palabra no sólo alude al pensamiento, sino que incrementa el pensamiento. La ecuación tiende hacia la objetivación íntegra del pensamiento social, y poco a poco esta objetivación refluye sobre el grupo que la ha uniformado. Le imprime una conciencia común, un desarrollo regular. (A. Reyes, *El deslinde,* VII, 3.)

En cuanto al concepto lingüístico del lenguaje, nos lleva a la historia de los estudios respectivos, que empiezan por interrogar el porqué, en un sentido más bien místico y con explicaciones sobrenaturales fundadas en las creencias religiosas, y luego pasan a interrogar el cómo. "Unos cayeron en la noción de un crecimiento vegetativo, tesis que va de Platón hasta Renan; otros, en la invención convencional, tesis que va de Demócrito hasta Condillac." (*Ibid.*, VII, 4.) Luego vienen los estudios comparativos entre las lenguas ya formadas, y la lingüística va abandonando poco a poco el problema de los orígenes a la psicología conjetural. Puede decirse que sólo la suma de todas las doctrinas da una descripción aproximada de la totalidad del fenómeno, sin excluir las ya anticuadas que creían ver en la interjección y en la onomatopeya los orígenes exclusivos del lenguaje (teorías del "Pah-pah" y del "Bau-Wau").

Todavía cabe considerar el lenguaje desde otro punto de vista, aunque aquí la palabra "lenguaje" cobra otro sentido. En este sentido mucho más general, lenguaje es toda comunicación significativa o todo significado transmitido de hombre a hombre. Un utensilio, una máquina, dicen algo al que pertenece al mismo grupo de convenciones humanas, y para quien ignora su uso vienen a ser lenguaje ex-

tranjero. "Así entendido, el lenguaje asume un sentido muy amplio, mucho más amplio que el lenguaje oral o el escrito. Desde luego que incluye a éstos, pero incluye también no sólo gestos, sino ritos, ceremonias, monumentos, productos de la industria y las bellas artes." (J. Dewey, *Lógica: teoría de la pesquisa,* III.)

No está por demás, antes de abandonar este examen del lenguaje, insistir en que las fuerzas alógicas, los impulsos anímicos y afectivos cuentan en el origen y aun en la vida actual de las lenguas tanto, al menos, como las atribuciones lógicas, intencionadas, de los significados a las palabras. A este respecto, conviene recordar una página ilustre en los fastos del humanismo: la teoría expuesta por Vico sobre las "empresas heroicas" de la mente, la descripción mímica, la metáfora, la imaginación mitológica, el sentido fabulatorio, las charadas, enigmas y jeroglifos, todo lo cual alimenta como río subterráneo las fuentes del discurso coherente, y muchas veces lo perturba con su ímpetu. Este ahondar en las razones anímicas del lenguaje lo ensancha hasta convertirlo en explicación fundamental de muchos motivos de la conducta.

> Ahora, recobrando el hilo de nuestra tela, a partir del razonado ejemplo de contar los campesinos heroicos en su edad poética siegas por años, se descubren tres grandes principios de cosas, uno de los cuales es el de las empresas heroicas, del cual depende el conocimiento de importantísimas consecuencias en torno a la ciencia del derecho natural de las gentes. Y sin duda fue menester que a cuantos razonaron sobre las empresas ingeniosas, del todo ignaros de las cosas de esta nueva ciencia, la fuerza de la verdad les hiciera caer de la pluma el nombre de empresas heroicas. Fueron las tales las que los egipcios llamaron lengua simbólica, o sea por metáforas o imágenes o semejanzas, lengua que aun ellos refieren haber sido hablada en tiempo de sus héroes, mas que nosotros demostramos aquí haber sido común a todas las naciones heroicas esparcidas por el universo. Porque, en efecto, el rey de la Escitia, Idantura, envió a Darío el Mayor, que por embajadores le intimara la guerra, como hoy mismo pudiera hacerlo el persa al tártaro su vecino, una respuesta que se componía de una rana, un topo, un ave, un arado y un arco, queriendo con todas estas cosas decir que Darío se armaría contra razón de gentes. 1º Porque Idantura había nacido en tierra escita, como nacen las ranas en las tierras en que se las encuentra, con lo que denotaba ser

tan antiguo su origen en aquella tierra cuanto el del mundo. De modo que la rana de Idantura es ciertamente una de aquellas en que nos dijeron los poetas teólogos haberse los hombres convertido en el tiempo en que Latona dio a luz a Apolo y Diana, junto a las aguas, con lo que acaso significaron el Diluvio. 2º Porque en la Escitia había constituido su casa o sea gente, como labran los topos sus galerías en las tierras de su nacimiento. 3º Porque era suyo el imperio de la Escitia, por tener en él los auspicios; de suerte que, en vez del ave de Idantura, un rey heroico de la Grecia hubiera enviado a Darío dos alas, y un rey latino le hubiera respuesto "*auspicia ese sua*". 4º Porque, además, el dominio soberano de los campos de Escitia era también suyo, por cuanto domara la tierra con el arado. 5º Y porque, finalmente, disponía del derecho soberano de las armas para defender sus soberanas razones con el arco. En esa lengua hablada por la gente heroica de la Tartaria se expresa a no dudar Tearco, rey de Etiopía, quien, habiéndosele intimado por Cambises la guerra, en que Cambises murió, y recibidos del monarca persa muchos vasos de oro, por no hallarlos útiles a ningún natural desempeño, los rehusó y mandó a los embajadores que informaran a su rey de lo que les haría ver. Y tendió un arco tamaño y lo cargó con saeta muy pesada, queriendo significar que él en persona le opondría la fuerza, porque no al oro, sino a la virtud se consagraba toda la estima de los príncipes. Lo que podría declararse en una sublime empresa heroica representando vasos de oro derribados por el suelo, y un brazo nervudo lanzando con tamaño arco una gran saeta. Y ella fuera tan explicativa con la sola imagen que no habría menester leyenda alguna que la animara. Y tal es la empresa heroica en su razón perfectísima, pues es tal un habla muda por actos o signos corpóreos por el ingenio hallada, en vista de las hablas convenidas, y en la necesidad, mirando a la guerra, de manifestarse.—Semejante a esa habla de Idantura y de Tearco fue ordinariamente la de los espartanos, a quienes se prohibiera saber leer, los cuales, aun después de descubiertas las lenguas concertadas y las letras, hablaban muy parcamente, como nadie ignora, y de quienes afirman los filólogos que fueron en grandísima parte guardadores de las costumbres heroicas de Grecia. De lo que es ejemplo el espartano que respondiera al extranjero que se maravillaba de no ver a Esparta ceñida de murallas, como no lo estuvieron ningunas ciudades heroicas de Grecia (y válganos el testimonio de Tucídides), con sólo el ademán de señalar su pecho. Con lo cual, aun sin articular vocablo hu-

mano, pudo dar a entender al extranjero el sublime sentimiento de que, con el arreo de las palabras concertadas, cualquier gran poeta heroico se preciaría: *De Esparta son murallas nuestros pechos*. Sentimiento que, en hablas pintadas, sería alta empresa heroica, representando un orden de heroicos escudos con esta leyenda: *Muros de Esparta*. Empresa que significaría no sólo que las verdaderas defensas armadas son los fuertes ciudadanos, sino también que la firme roca de los reinantes es el amor de los súbditos. Otro ejemplo es de aquel espartano que a otro extranjero, que quería saber hasta dónde Esparta extendía sus confines, arrojando un asta respondió: *Hasta donde ésta alcance*. Palabras que hubiera podido ahorrarse, si ya no lo hizo, haciéndose comprender mudamente, y sin que Homero, Virgilio, Dante, Ariosto, Torcuato hubiesen podido expresar, con arreo de palabras, mejor sentimiento del que hubiera sido éste: *Brío del asta es límite de imperio*. E igual pintura se cambiaría en esta sublime empresa: un brazo arrojando un asta, con la leyenda *Confines de Esparta*. De aquella natural costumbre de los antiguos escitas, etíopes, y entre los griegos, de los iletrados espartanos, no es nada desemejante la de los latinos bárbaros que deja traslucir la historia romana, en la que sería una empresa heroica aquella mano que con su varilla descabeza adormideras descollantes sobre humildes hierbas, con la que respondió Tarquino el Soberbio a su hijo, que le había consultado por mensajero qué convendría hacer en Gabi. Esto es, que matara a los principales de la ciudad; y tal historia o sería del tiempo más antiguo de las gentes latinas allegadas al Soberbio, dado que tal respuesta en el tiempo de las hablas concertadas es mejor pública que secreta, o bien en los tiempos del Soberbio se hablaba todavía en Roma con caracteres heroicos. Por todo lo dicho se demuestra patentemente que en las empresas heroicas se contiene toda la razón poética, la cual se reduce entera en este punto: que la fábula y la expresión son una cosa misma, esto es, una metáfora común a poetas y pintores, de suerte que un mundo falto de expresión puede pintarla. (Vico, *Ciencia nueva*, III, 27; trad. José Carner, El Colegio de México, México, 1941.)

VII

El pensar matemático

Pasemos ahora a la organización matemática.—Con respecto al número, los filósofos de la matemática nos explican el largo y laborioso proceso que llevó al hombre a despegar de los objetos la noción de las cantidades de objetos, su aumento o disminución, su orden, etc. El hombre poseía seguramente desde los orígenes aquel vago instinto numérico —acaso prendido en los ritmos fisiológicos: latido, resuello, paso— que, según parece, poseen también ciertas aves y aun ciertos insectos, no digamos ya los primates superiores. Pero el carácter progresivo de las nociones matemáticas y la dificultad con que adelantan se demuestra por la supervivencia de ciertas etapas atrasadas. Todavía hay tribus australianas o del Mar del Sur que, por no haber alcanzado siquiera la etapa de contar con los dedos o de asociar las confrontaciones visuales y las táctiles —lo que según los psicólogos resulta de la disposición de las capas externas e internas de la córnea del ojo— no han llegado a la percepción del número. Hay otras poblaciones que cuentan por gestos y mímica corpórea, de suerte que, como lo observaba Rousseau a propósito del lenguaje, no pueden transmitir un cómputo en la oscuridad. Algunas mezclan palabras que designan órdenes (por ejemplo, decenas), con mímica digital que completa las unidades.

El origen del número debe considerarse desde un doble punto de vista: el lógico y el místico. Desde el punto de vista lógico, como ya lo sintió Descartes, la matemática es un orden mental que deriva de la función lingüística. Se refiere a las operaciones de abstracción, correspondencia y sucesión. La abstracción del primitivo se ejerce sobre los centros de interés de su vida y sólo se desarrolla conforme va haciendo falta. Al modo que hay lenguas primitivas que tienen nombres para cada color del arco iris y no poseen todavía el término general "color", se concibe que el hombre haya tardado en darse cuenta de que había algo común entre una pareja de faisanes y un par de días, según dice Russell. Y así como hay lenguas que poseen numerosas palabras para la espada o para el león, según las condiciones de su existencia (el árabe), se comprende que ciertos grupos del Congo Belga muden su terminología para enumerar seres animados u objetos inanimados. Pero el carecer de un nombre hecho

para la abstracción sólo significa que tal nombre es todavía inútil, y no que se carezca de la noción misma. Hay salvajes que tienen una sola palabra para el verde y el azul y, sin embargo, los distinguen perfectamente. Los famosos *tests* de eficiencia mental suelen descuidar esta calificación relativa del distinto interés vital, que para nada afecta a la eficiencia misma del sujeto estudiado.

Considérese, además, como lo nota agudamente Pécaut ("El niño y el número", en la *Revue Pédagogique*, nueva serie, tomo LXXIX, nº 10, octubre de 1921, p. 247) que "contar es función casi opuesta a la de abstraer", aun cuando sin duda la presupone. Esto nos conduce a las otras dos operaciones lógicas, la correspondencia y la sucesión. La correspondencia de objeto a objeto nos deja ver la existencia de la noción del número sin la necesidad de una cuenta, como cuando en un salón comparamos a simple vista el número de asientos y el de personas, y según que todos estén sentados o haya personas de pie o asientos vacíos, calculamos el más y el menos o el completo ajuste de ambas clases. Método de que queda resabio en nuestro verbo "calcular", de "cálculo" o piedrecita, por cada piedrecita que se adjudica a cada objeto y que es el origen del número cardinal. La sucesión, que es ya la cuenta y de que a la larga resulta el número ordinal, nos permite establecer una serie estricta u orden determinado, y la consecuente previsión de que, tras este número cardinal, tiene que venir tal otro número cardinal. Ambos números aparecen imbricados en la invención y se los puede significar del modo siguiente en un ademán de primitivo: si se muestran al mismo tiempo tres dedos de la mano, se propone un número cardinal; y si se alzan los tres dedos uno tras otro, se propone un número ordinal. El ordinal deja ocioso, a la larga, el sistema de referencia o clase de objetos usados para la confrontación, objetos que equivalen a la colección de piedrecitas.

El sistema decimal que hoy usamos no es el único empleado en todos los pueblos. Hay vestigios de sistemas binarios, a los que Leibniz aconsejaba volver por lo que simplifican las operaciones aunque complican la notación gráfica. Hay también vestigios de sistemas quinarios. Los hay cuya base es doce, de que quedan huellas en los doce meses del año y en sistemas métricos todavía usados: doce peniques en un chelín, doce docenas en una gruesa, doce pulgadas en un pie, etc. Y todavía la base de veinte aparece en el *score* inglés y en el número francés *quatrevingt* o "cuatroveintes",

por "ochenta". El sistema decimal se ha impuesto por economía, y en parte también por el accidente fisiológico de que el hombre tenga en las manos diez dedos plegables que permiten la cuenta.

Redondeada así la noción lógica del número, con el correlato de la noción de unidad, que es un descubrimiento difícil, falta todavía descubrir la misteriosa noción del "cero", o nada cargada de sentido, y luego expandirla hacia arriba en la serie de las magnitudes crecientes, y hacia abajo en la serie de las decrecientes. Los tasmanios cuentan: uno, dos, muchos. Para ciertos hotentotes el infinito empieza más allá del tres, número máximo que alcanzan a percibir. Los guaraníes alcanzaban hasta el cuatro. Se ha admitido que todavía las lenguas europeas usan para el tres ciertos nombres que traen resabios de un primitivo significado equivalente a "mucho" o a "más allá": "*ter, trans*", "*très, trois*", etc. (J. Dantzig, *El número, lenguaje de la ciencia,* I, 2). Aquí juegan secundariamente las nociones de "unidad", "pares" o correspondencias, "nones", o falta de correspondencia, y "mucho" o "más allá". Los números grandes sólo aparecen claramente analizados por el griego Arquímedes, en su apólogo del "computador de arenas" o "arenario"; y el verdadero infinito matemático, sólo en el siglo XIX. Respecto al decrecimiento por debajo del "cero", supone ya una abstracción muy ejercitada. La fracción no se impone objetivamente a la contemplación del primitivo. Pues si con el fraccionamiento la cosa se destruye, como para los seres animados, no hay fracción sino aniquilamiento, muerte. Y si se trata de un objeto inanimado, una vara que se parte en dos no le aparece como media vara más media vara, sino como una reproducción de la vara en dos varas. Y para llegar a la noción del fraccionamiento infinitesimal han de pasar muchos siglos.

Tal es el número lógico. Pero todo conocimiento insuficiente desarrolla campos de fuerzas místicas. No es posible entrar aquí en la descripción de las preocupaciones místicas emanadas del número, y que van desde el pitagorismo hasta la matemática sublime o aplicación de la matemática a las pruebas de la existencia de Dios (A. Reyes, *El Deslinde,* VII, 13). La magia, el folklore, las supersticiones, conservan la huella de estas humedades emocionales que suelen empapar al número, y que se relacionan también con la función lingüística o poder oscuro de dominio concedido al nombre de la cosa, o con la pintura o estatuaria mágicas a que se atribuye una virtud sobre la persona representada, como en la novela de Wilde, *El*

retrato de Dorian Gray. Así se ve que el salvaje huye de la cámara fotográfica, y la mujer que se lanza a la vida libre toma un nombre de guerra, a manera de escudo místico. El enamorado esconde el nombre de su dama. Parafraseando a Musset, dice Gutiérrez Nájera en la Canción de Fortunio:

Si de la que amo con tal misterio
pensáis que el nombre revelaré,
sabedlo todos, por un imperio,
por un imperio no lo diré.

Entre las tribus atrasadas, que son nuestro único documento sobre la mentalidad primitiva, y también en numerosos testimonios de la literatura más arcaica, es fácil advertir que se han atribuido virtudes secretas al 3 (teologías trinitarias de la India o del cristianismo elaborado por la Grecia tardía, etc.), al 7 y a otros números. La aritmología pitagórica de los griegos ofrece los ejemplos más abundantes; y luego, la cabalística desarrolla la seudociencia de la aritmomancia, en que se conjugan las letras de los nombres con números y símbolos, la onomatomancia aritmética, etc., que son persistencias de la mentalidad prehistórica. Estos juegos de simetría han servido de inspiraciones artísticas y hasta de casuales inspiraciones científicas, porque el hombre no es pura y exclusivamente razón.

Aun dejando a un lado el álgebra o abstracción superior sobre los números, en funciones y relaciones representadas con letras, que es fruto muy tardío, hay que considerar, para el caso de los primitivos, otro concepto matemático fundamental: la figura geométrica. Tampoco ésta pudo ser abstraída en un instante. No lo lograron del todo los egipcios, que aún la veían pegada a la forma de un terreno material, y sólo llegaron a ella los filósofos griegos. Se dirá que los primitivos usaron ornamentaciones de forma geométrica, pero éstas son meras aplicaciones cualitativas de la forma y no abstracciones matemáticas. La geometría brota de la medición de propiedades, lo que no existe para el primitivo por no ser un centro de interés en su vida. La abstracción, que es siempre un esfuerzo, sólo se ejercita donde hace falta. No es que al primitivo le fuera imposible abstraer la noción de figura: es que no le hacía falta. Si quiere hablar de algo redondo, dirá "como la luna llena", al modo que Pascal a los doce años redescubría la geometría euclidiana hablando de "redon-

dos y barras". Más aún, las experiencias psicológicas de Verlaine (no el poeta) comprueban aquellas doctrinas filosóficas que conceden a la mente humana una posibilidad de construcción abstracta, previa y aun indispensable a la captación de conocimientos experimentales concretos y derivados de las impresiones de los sentidos. Las intuiciones de la forma geométrica bien podían existir en la mente del primitivo, sin que experimentara necesidad alguna de expresarlas en abstracción matemática. Nótese que también ha habido en el orden geométrico cierta floración de emociones místicas, como el sentimiento de las direcciones privilegiadas del espacio, que todavía nos hacen ceder la derecha a la persona de respeto.

Lo que sabemos de la matemática prehistórica se reduce casi a la posibilidad de que ciertas barras y puntos, dibujados en ocre rojo en planchas de esquisto del aziliense o mesolítico, pueden representar cómputos (Capitant, *La prehistoria*).

En cuanto a las unidades de medida en sí misma, ya se entiende que su "desantropomorfización" no era indispensable al nacimiento de la ciencia abstracta, puesto que aún se usan pulgadas, pies, codos, jornadas, etcétera.

VIII

De la prehistoria a la historia

El paso de la prehistoria a la historia es el paso de los yacimientos materiales, documentos mudos e involuntarios, a los testimonios escritos de todo orden, destinados ya a conservar y transmitir memoria de los hechos. Acaso se haya exagerado la antigüedad de ciertos vestigios elamitas (cercano Oriente) que llevarían los primeros jeroglifos y los residuos de las primeras lenguas conocidas hasta unos 6000 años a. c. En todo caso, para el mundo occidental, la historia ha comenzado ya seguramente unos 4000 a. c. El escenario de la prehistoria es impreciso y extenso: corre o aparece esporádicamente por Oceanía, Asia, África y Europa. El escenario de la historia se fija en las cercanías del Mediterráneo, mar interior encerrado entre los tres grandes continentes del viejo mundo, que viene a ser el punto de partida y el punto de referencia; y sobre todo en ese cuadrante que hoy se llama con cierta vaguedad el cercano Oriente. En esta designación se comprende la parte del Asia que queda al sudoeste

de Rusia y del Mar Negro y al oeste del Afganistán, y también la región del valle del Nilo, cuya cultura inicial tiene mayor relación con la Mesopotamia que no con el África misma, de que la cortaban, a la izquierda, inmensos desiertos, y abajo, grandes cataratas. La línea de la tradición puede trazarse de la Mesopotamia a Egipto, de aquí a Creta, y luego al mundo helénico.

Prescindimos por ahora de especies semilegendarias. Tales las probables civilizaciones desaparecidas por guerras y cataclismos geológicos: Lemuria, Atlántida, Polinesia, Anau, sobre las cuales tanto se ha fantaseado. Lemuria, en que algunos ven la tierra de los pitecoides precursores del hombre —de cuyos combates con el hombre serían vestigio las narraciones del poema indostánico *Ramayana*—, yace según ellos en el fondo del Océano Índico, tierra sumergida que alguna vez se extendió desde las islas de la Sonda, por la costa meridional del África, hasta la isla de Madagascar. La Atlántida es otra tierra sumergida, de que queda memoria en la tradición que los sacerdotes egipcios de Saís refirieron a Solón, y que su nieto Platón recogió en páginas inmortales. Se la ha buscado en el Atlas o el Sáhara, en el fondo del Atlántico, en Suecia, en el Báltico, en el Oceano Ártico, en Creta, en España, en Holanda, en Palestina, en la antigua Troya, en Persia, en Crimea, en Ceilán, en América, etc. (Ver en este tomo: *La Atlántida castigada*). Ha sido objeto de las más varias interpretaciones, dando estímulos a los mitógrafos, geólogos, etnólogos, y hasta a los místicos de la extravagancia (A. Vivante y J. Imbelloni, *Libro de las Atlántidas*, Buenos Aires, "Humanior"). El historiador mexicano Edmundo O'Gorman ha estudiado los reflejos de esta tradición en los primeros cronistas del mundo americano. Sobre la Polinesia sólo quedan trozos de epopeyas de Samoa o Tahití que hacen presumir la antigua grandeza militar de civilizaciones perdidas. Las investigaciones sobre Anau, al sur del Turquestán, datan de principios del siglo XX, y aunque comenzaron por asignar a los vestigios una vetustez de 9000 a. C., ahora se piensa que Pumpelly se equivocó en unos cuatro o cinco mil años.

Prescindimos también, por la imposibilidad de establecer conexiones con el tronco fundamental de nuestra civilización o de establecer cronologías racionales, del Lejano Oriente —India y China— o del antiguo Yucatán y del núcleo andino, que deben estudiarse aparte; y del movimiento ascensional que poco a poco subió por Europa hasta el Báltico, el Mar del Norte y las Islas Británicas.

Fijémonos, pues, en el Cercano Oriente, donde va a nacer una verdadera civilización. Los desbordes glaciales del norte habían ido atrayendo a los cazadores hacia las llanuras del Sáhara, nunca tocadas por los hielos y que fueron durante millones de años zonas feraces e irrigadas por abundantes lluvias. Paulatinamente, a medida que los hielos se replegaban hacia el norte, las lluvias empezaron a decrecer en las regiones mediterráneas. La parte occidental adquirió su actual carácter desértico, y quedaron como refugios habitables las zonas orientales bañadas por los grandes ríos: Tigris, Éufrates, Nilo.

Pronto los inventos, la metalurgia y la escritura dan al grupo humano una nueva fisonomía. Suele llamarse a esta edad la Edad del Bronce, designación algo confusa. Ante todo, el primer metal descubierto fue el cobre, cuyos primeros trozos tal vez se encontraron por los años 5000 a. c. entre las hogueras de las tribus que vagaban por el Sinaí. Sólo más tarde se llegó a mezclarlo con el zinc o el estaño para obtener el bronce, y mucho más tarde el hierro es incorporado en la industria. Además, el metal aparece en épocas distintas para distintos pueblos. Finalmente, hay pueblos que pasaron de la piedra al hierro sin conocer el bronce, como Finlandia, Rusia septentrional, Polinesia, África central, India meridional, Australia, Japón y, desde luego, la lejana América. Después de la domesticación del fuego, el metal es el descubrimiento más importante.

Los orígenes de la cultura mediterránea deben buscarse, antes que en Egipto, en Elam, por la antigua ciudad de Susa, al oriente del Tigris meridional y lejos del Golfo Pérsico: cobre, agricultura, jeroglifo, alfarería exquisita y rueda de alfar, carro rodante, joyería, espejos, sistemas de comercio y crédito. Más importante, y parece desde luego que anterior a Egipto, es la región sumeria o Mesopotamia del sur, en camino ascendente hacia lo que luego será la gran Babilonia: Eridú, Ur, Uruk, Larsa, Lagash, Nipur, Nisín, Agade, junto al Éufrates, y la más vieja, Kish, sobre el Tigris. El carácter y cronología de esta cultura todavía son objeto de dudas y averiguaciones. La Antigüedad clásica ignoró a los sumerios, y el babilonio Beroso, en el siglo III a. c., habla de ellos en términos mitológicos, como de monstruos civilizadores que llegaron por el Golfo Pérsico guiados por Oanes. Se ignoran su raza y su procedencia. Su lengua no era semítica y se duda si sería mongólica. Usaban ya la escritura cuneiforme, en jeroglifos tal vez derivados de las incisiones ornamentales de la alfarería. Conocían ya la escultura y

la joyería, usaban vestidos de lana, gorros y sandalias. Se atribuían una lista de monarcas que databa fabulosamente de cinco mil siglos. Las lamentaciones de su poeta Dingiradamu sobre guerras y destrucciones se asegura que datan de cerca de 5000 a. c. La penumbrosa historia se define un poco hacia los 3000 a. c. Sobrevienen luego las monarquías semíticas acadias (Agade), y aquella cultura se va confundiendo en la antigua Ur de los caldeos y en el ciclo sirio, dejando el recuerdo de Sargón el conquistador, hijo de una prostituta sagrada; el recuerdo del acadio Manishtusu que llevó a Elam la guerra por meros incentivos artísticos, para obtener plata y diorita con que embellecer sus santuarios; el recuerdo de Gudea el edificador y justo monarca, cuya imagen de diorita se conserva en el Louvre; y el recuerdo de los saqueos del tesoro de su diosa Istar por pueblos orientales (elamitas) y occidentales (amoritas). Por transculturación, estos pueblos vencidos, que ya para el apogeo de Persia han desaparecido de la historia, legaron a los conquistadores asirios y babilonios un caudal de nociones religiosas, sociales, políticas y artísticas: su Gilgamesh será héroe de las epopeyas babilónicas; su Tamuz será el Adonis griego; los hebreos recibirán de ellos, indirectamente, la tradición del Diluvio. Hamurabí inspirará su código en los preceptos de los monarcas sumerios. Por toda la antigua Mesopotamia se difunden sus artes de canalización, riegos, comunicaciones fluviales, norias, arquitectura pública y privada, construcción de adobes, puertas giratorias de madera, metalería que no ignoró el oro, la plata ni aun el hierro, instrumentos de pedernal, hueso, marfil y barro, arado de bueyes, lujos y cosméticos femeninos, tejidos, leyes y arbitrajes, préstamos comerciales a interés, medicina, escritura, escuelas, poesía, etc.

Mucho de esto llega hasta Egipto, sea por el istmo de Suez o por el Mar Rojo, a través de los antiguos ríos derivados del Nilo; y entre todo ello, llegó la escritura pictográfica anterior a las grandes dinastías, el sello cilíndrico del Egipto primitivo que luego fue abandonado, instrumento y artefactos diversos, estatuillas de dioses asiáticos, etc. Y la verdadera estatuaria, la rueda de alfar y el carro sólo aparecen en Egipto mucho después que en Sumeria.

IX

Los abismos del tiempo humano

Es hoy sabido de todos que la historia clásica del hombre queda reducida a un instante si se la compara con las enormes perspectivas del tiempo que la ciencia arqueológica ha descubierto en nuestros días. La historia, junto a la prehistoria, pasa a la categoría de pluma en el sombrero. Lo curioso es encontrar el pleno sentimiento de esta proporción, o desproporción, en el obispo de Chester, Juan Pearson, que ya en su *Exposición del Credo,* segunda mitad del siglo XVII, se sentía arrobado ante las inmensidades del abismo que precedió a la historia. ¿Qué es la historia? Lo que caprichosamente quiso respetar la incuria del tiempo.

> Pues la iniquidad del olvido ha deshojado ciegamente su adormidera, y trata las memorias humanas sin atención a los méritos de perpetuidad. Aquel fundador de las pirámides ¿qué puede inspirarnos sino lástima? Vive Eróstrato por haber quemado el templo de Artemisa, y el que lo edificó casi ha desaparecido. El tiempo perdonó el epitafio del caballo de Adriano, pero ha borrado el de éste. En vano computaríamos las dichas por la ventaja del buen nombre, pues lo mismo dura la mala fama; y Tersites amenaza vivir tanto como viva Agamemnón. ¿Quién asegurará si siquiera conocemos a los mejores? ¿O si no habremos olvidado a otros más notables que cuantos perduran en los censos del tiempo? Sin el favor del Registro imperecedero, el primer hombre sería tan ignorado como el último, y su única crónica, la longevidad de Matusalén.—Para el olvido no hay soborno. La mayoría ha de conformarse con ser como si jamás hubiera sido, y contar en los registros de Dios, ya que no en la cuenta de los hombres. El primer relato histórico contiene veintisiete nombres, y cuantos se recuerdan después no alcanzan la suma de los que viven en un siglo. El número de los muertos excede con mucho a los que han de vivir. La noche del tiempo supera con exceso al día y ¿quién sabe cuándo fue el equinoccio? Cada hora añade algo a esta aritmética en curso, que no para un instante. Y pues la muerte es Lucina de la vida, y aun el pagano puede dudar si vivir así difiere del morir; pues nuestro sol más duradero camina al ocaso sin remedio y apenas dibuja un arco invernal, y así no ha de faltar ya mucho para

> que caigamos en la sombra y sea cenizas nuestra luz; pues el hermano de la muerte a diario nos hostiga con mortales *mementos*, y el tiempo que sin cesar envejece recorta a la vez nuestra esperanza, la diuturnidad no es más que un sueño y una insensata expectación. (Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia: urna funérea*, 1658.)

Sobre estos abismos de tiempo, sobre este río de olvido, adelanta la civilización, la herencia humana. Ello supone distintas consideraciones, conforme a las cuales pueden distribuirse mentalmente las distintas fases del espectáculo descrito. Condiciones terrestres: unas geológicas y otras geográficas. Por cuanto a las geológicas, estabilidad de la morada terrestre, en su juventud sometida a tremendas convulsiones, desgarramientos y otras indecisiones plásticas; luego invadida varias veces por enormes derrames glaciales que no han de ser los últimos, por lo que afirma un escritor ingenioso que la civilización es un entreacto entre dos congelaciones. Por cuanto a las condiciones geográficas, clemencia, moderación de regímenes, prudente proporción de sol y humedad, suelo bonancible, o aproximaciones a este término medio que desafían el esfuerzo humano con ciertas promesas de dejarse vencer. Sobre estas condiciones terrestres, operan las condiciones humanas del agrupamiento: provisión y previsión económicas, organización política, tradición de normas religiosas o morales y cultura. Y de aquí resultan todos los múltiples tipos de convivencia, economía, ética, creencia y conocimiento que se encuentran en las sociedades humanas.

La necesidad rige directamente las bases más naturales o animales de la humanidad, pero se transforma conforme subimos hacia los estímulos más característicamente humanos, y dista ya mucho de ser el incentivo esencial de la cultura. La cultura se convierte pronto en un fin por sí misma, busca complicaciones innecesarias fundadas tan sólo en alicientes estéticos, desinteresados y sublimes, y es el rasgo distintivo del hombre. Se ha dicho que su principal acicate es la inmensa capacidad de aburrimiento de nuestra especie.

Véase el sumidero de nociones y conquistas en que vive un hombre cualquiera de nuestro tiempo:

> Nuestro sujeto se despierta en una cama hecha según un patrón originado en el Cercano Oriente, pero modificado en la Europa del norte antes de pasar a América. Se despoja de las

ropas de cama hechas de algodón, que fue domesticado en la India, o de lino, domesticado en el Cercano Oriente, o de lana de oveja, domesticada igualmente en el Cercano Oriente, o de seda, cuyo uso fue descubierto en China; todos estos materiales se han transformado en tejidos por medio de procesos inventados en el Cercano Oriente. Al levantarse, se calza unas sandalias de tipo especial, llamadas mocasines, inventadas por los indios de los bosques orientales, y se dirige al baño, cuyos muebles son una mezcla de inventos europeos y americanos, todos ellos de una época muy reciente. Se despoja de su pijama, prenda de vestir inventada en la India, y se asea con jabón, inventado por los galos; luego se rasura, rito masoquista que parece haber tenido origen en Sumeria o en el antiguo Egipto.—Al volver a su alcoba, toma la ropa que está colocada en una silla, mueble procedente del sur de Europa, y empieza a vestirse. Se viste con prendas* cuya forma originalmente se derivó de los vestidos de piel de los nómadas de las estepas asiáticas, y calza zapatos hechos de cuero, curtidos por un proceso inventado en el antiguo Egipto, y cortados según un patrón derivado de las civilizaciones clásicas del Mediterráneo. Alrededor del cuello se anuda una tira de tela de colores brillantes, supervivencia de los chales o bufandas que usaban los croatas del siglo XVII. Antes de bajar a desayunarse se asoma a la ventana, hecha de vidrio inventado en Egipto y, si está lloviendo, se calza unos zapatos de caucho, descubierto por los indios de Centroamérica, y coge un paraguas, inventado en el Asia sudoriental. Se cubre la cabeza con un sombrero hecho de fieltro, material inventado en las estepas asiáticas.—Ya en la calle, se detiene un momento para comprar un periódico, pagándolo con monedas, una invención de la antigua Lidia. En el restorán le espera toda una serie de elementos adquiridos de muchas culturas. Su plato está hecho según una forma de cerámica inventada en China. Su cuchillo es de acero, aleación hecha por primera vez en el sur de la India; su tenedor es un invento de la Italia medieval, y su cuchara un derivado de un original romano. Comienza su desayuno con una naranja, procedente del Mediterráneo oriental, un melón de Persia, o quizá una raja de sandía de África. Además toma un poco de café, planta de Abisinia, con leche y azúcar. Tanto la domesticación de las vacas como la idea de ordeñarlas se originaron en el cercano Oriente, y el azúcar se hizo por primera vez en la India. Después de la

* Los paños menores, según Alfonso el Sabio, son invención de la reina Semíramis.—A. R.

fruta y el café sigue con los *waffles*, que son una especie de tortillas hechas según una técnica escandinava, con trigo, aclimatado en Asia Menor. Sobre estas tortillas desparrama un poco de jarabe de arce, inventado por los indios de los bosques orientales. Además puede servirse unos huevos de una especie de pájaro domesticado en Indochina, o algún filete de carne de un animal domesticado en Asia oriental, salada y ahumada según un proceso inventado en el norte de Europa.—Una vez que ha terminado de comer se pone a fumar, costumbre del indio americano, consumiendo una planta domesticada en Brasil, ya en una pipa, derivada de los indios de Virginia, o en un cigarrillo, derivado de México. Si es suficientemente vigoroso elegirá un puro, que nos ha sido transmitido de las Antillas a través de España. Mientras fuma, lee las noticias del día impresas con caracteres inventados por los antiguos semitas sobre un material inventado en China, según un proceso inventado en Alemania. A medida que se va enterando de las dificultades que hay por el extranjero, si es un consciente ciudadano conservador, irá dando las gracias a una deidad hebrea, en un lenguaje indoeuropeo, por haber nacido en el continente americano. (Linton.)

México, 1942-1943.

EL ENIGMA DE SEGISMUNDO

I

HACE muchos años, me puse a investigar los antecedentes de la comparación entre el hombre y los demás seres naturales, tal como esta comparación aparece en el primer monólogo de Segismundo.* Analicé también la estructura de *La vida es sueño,* mostrando la función de aquel monólogo en la economía general del drama. Hice ver cómo en esta obra se entretejen las preocupaciones filosóficas sobre el problema de la libertad humana, objeto de controversias teológicas cuyos ecos aún no se apagaban en los días de Calderón, y las preocupaciones sobre la valoración natural o sobrenatural del hombre, punto sensible de la crisis con que suele describirse el tránsito de la Edad Media al Renacimiento.

El tema filosófico es inagotable: el preguntarnos a qué hemos venido y dónde nos encontramos pudiera considerarse el asunto por excelencia de todas las meditaciones humanas. El tema literario, es decir, la arquitectura formal que opone al hombre en contraste sucesivo con una enumeración de entes naturales y va señalando, en el estribillo, la idea optimista o pesimista en que se desea insistir, es un molde tan seductor, tan expresivo, tan cómodo, que se ha derramado por la poesía universal y por todas partes se lo encuentra.

Pretender abarcar todas las manifestaciones del tema, ya en su fase filosófica, ya en su fase literaria, es pretender abarcar la historia de todas las filosofías y de todas las literaturas.** Más todavía: una vez despertada nuestra atención para lo que llamaremos el enig-

Esta página aprovecha y completa notas publicadas en mi Correo Literario, *Monterrey,* Río de Janeiro, núms. 11 y 13, septiembre de 1934 y junio de 1936.

* Ensayo recogido en la segunda serie de *Capítulos de literatura española.* México, El Colegio de México, 1945; apareció originalmente en la *Revista de Filología Española,* Madrid, 1927. Me remito a este ensayo para evitar repeticiones.

** Julián Marías ha publicado un volumen in-4º mayor de cerca de 400 páginas dedicado a recoger algunas páginas sobre *El tema del hombre* (Madrid, 1943), a través de la filosofía universal, desde el pitagórico Alcmeón de Crotona hasta Dilthey, y conste que sólo ha tomado en cuenta a los autores de la "filosofía oficial", y no a los humanistas, a los escritores o libres ensayistas de sesgo filosófico, y mucho menos a los literatos y poetas.

ma de Segismundo, nos damos cuenta de que tropezamos con él constantemente, en la lectura que tenemos en marcha, sea del orden que sea; en el periódico, en la conversación. Lo más que podemos permitirnos es hacer algunas observaciones que de tiempo en tiempo se nos ocurren, o coleccionar, para alguna antología siempre abierta, algunas apariciones del tema.

II

Habíamos dejado de pensar en el enigma de Segismundo, al menos con esa horrible fijeza que se apodera del escritor cuando está como el cazador al acecho. Recorríamos *Le livre de ma vie*, de la Condesa de Noailles. Al llegar al capítulo IV, encontramos estas palabras:

> El hombre no me parece nacido para vivir. Las dificultades de su nacimiento, su flaqueza —la mayor que pueda imaginarse—, su escasez de pensamiento y de instinto, y aquel *rien de réalisable* que lo caracteriza lo hacen el más miserable de los esclavos. Si no lo salvase constantemente de la muerte una vigilancia continua, se le vería condenado a un tránsito inútil y breve entre las tinieblas maternales y el anonadamiento terrestre. Pero he aquí que el niño resiste; los peligros que sobre él amontonan los usos respetados, o los descuidos de quienes están encargados de protegerlo no bastan, las más veces, a disminuir el efecto de esa fuerza "estupefaciente" que le anda ya en el cerebro oscuro y los torpes músculos. En su absoluta inconsciencia, parece que la criatura prevé su obra y su tarea; todas las partículas que la componen aspiran hacia la luz, el aire, el alimento, el sueño, este recomenzar cotidiano en que se desarrolla y se amaciza. ¿Qué presiente misteriosamente esta carne cuyo destino es imprevisible, a la que nada está prometido y que, sin embargo, anhela de modo animal y apasionado al ser y al perdurar? Diré para el niño lo que escribí apenas ayer, pensando en los adultos a la vez colmados y aniquilados por la suerte, y que no quieren abandonar el recuerdo y el deseo de la voluptuosidad: *Sólo se vive para ese poco de felicidad que se espera.*

Esta lectura hizo resucitar nuestra antigua inquietud sobre el enigma de Segismundo:

¿Qué delito cometí
contra vosotros naciendo?

Y los documentos empezaron a amontonarse como por sí solos.

III

Trasladado el tema de la poética a la metafísica —y la situación del hombre ante la vida es preocupación dominante y casi el problema único para buena parte de la filosofía actual— no conozco más noble parangón contemporáneo del soliloquio de Segismundo que la obrita de Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos* (tr. J. Gaos, Madrid, Revista de Occidente), precioso compendio de antropología que Julián Marías no quiso aprovechar en la recopilación aludida en nota.

El impulso afectivo de la planta, el instinto del animal (con su memoria asociativa y hasta, en los casos superiores, su inteligencia práctica) establecen, según Scheler, otros tantos jalones en el sentido de la corriente vital. Aparece el hombre, y no sólo trae un perfeccionamiento o siquiera una superación en igual sentido del proceso, sino que trae consigo una corriente inversa, "un principio que se opone en general a toda vida"; un sentimiento de contraste que le permite establecer valores, ética y estética; que le da conciencia de sí mismo, mediante la cual se contemple como desde arriba, y conciencia panorámica del mundo exterior; que le da anhelos imprecisos, ansias, ambiciones, sentido del porvenir. (Pues el hombre, como decía Nietzsche, es el único animal que puede *prometer.*)

La misma noción objetiva y única del espacio como cosa estable —esa noción de que carecen los animales y el hombre tiene que rectificar después mediante la matemática einsteiniana— puede muy bien entenderse como un producto del "vacío del corazón", del ansia cordial.

El hombre trae consigo el *logos,* y si el hombre tropieza donde el animal se orienta (o mejor: donde el animal se deja rodar conforme a su mera gravitación biológica) será por la esterilidad esencial del Espíritu. Según Scheler, en efecto, a mayor excelsitud, mayor impotencia. Para eso se hizo la creación: para que el Espíritu pueda realizar sus fines a través de ella, fines a que no puede llegar directamente.

Y es lástima, por lo hermoso que es hablar de las cosas reveladas, que, tras de ascender de la piedra al hombre, Scheler se detenga, y luego salte de ahí hasta Dios sin tocar, como Santo Tomás, las categorías angélicas.

Por lo demás, nada menos tomasiano que esa concepción evolutiva de la divinidad a que llega Max Scheler, coincidiendo en esto con muchas doctrinas contemporáneas. El examen y censura de estas doctrinas conforme al dogma católico, pueden estudiarse en el libro del teólogo Fulton J. Sheen, *God and Intelligence in Modern Philosophy: A Critical Study in the Light of the Philosophy of Saint Thomas* (Londres, Longmans, Green & Co., 1930).

IV

El joven Keyserling, en Ceilán, ante el lago Minneri, exclama:

> ¡Cuán grato es hallarse en un mundo que, al quinto día, ya estaba completo! Aquí parece que toda fuerza es aún activa. Aquí todo es primigenio, todo es auténtico. Entre los hombres sólo los niños son auténticos; y, con ellos, las personalidades grandes y raras. La apariencia de la mayor parte no dice nada de lo que en esencia son. Los animales, en cambio, son siempre perfectos; son siempre, íntegramente, todo lo que pueden ser; son expresión exhaustiva de su posibilidad. A esto se objeta que por eso están tan atenidos y vinculados a sus formas. Sin duda, lo están; pero ello no les quita valor. Nuestra mayor independencia y soltura significa ciertamente una ventaja; pero no porque dicha independencia sea un ideal, sino porque nos deja abiertas varias posibilidades de perfección. También en el hombre la perfección designa lo más alto. Pero la perfección implica vinculación. El hombre que obra por necesidad y ley interna nos parece siempre superior al que obedece al capricho. Concedemos nuestra superior estimación siempre al pensamiento rotundo y bien concluso. Y otro tanto puede decirse del arte y de toda manifestación vital en general. También dentro de los supuestos humanos el ideal reside en lo fijo y determinado, no en la independencia y falta de contención. Así, pues, lo que diferencia nuestros supuestos de los del animal no es el ideal, sino los elementos mediante los cuales debe realizarse el ideal. Y si en efecto es así, no comprendo cómo se aduce la sujeción

del animal —que en su forma unívoca siempre es perfecto— como prueba de que no es interesante. Justamente por eso es interesante, más interesante que todos los hombres imperfectos. Veneraría como un semidiós al hombre que, como personalidad, estuviera en el mismo grado de perfección que los animales del lago Minneri como productos naturales... Seguramente debo a los animales más enseñanzas y estímulos que a la mayor parte de los hombres con quienes he convivido largo tiempo. Los hombres se calan pronto. Poquísimos son los ejemplares humanos que requieren, para ser comprendidos, una ampliación de los conceptos existentes. En cambio, el animal más modesto exige esa ampliación imperiosamente al que quiera conocer su esencia. Quien aspire a comprender un animal marino inferior, debe sumergirse en un tipo de conciencia que, en todo caso, puede compararse con la de un puro estómago; aunque verifique reacciones muy determinadas a estímulos específicos, aunque suponga una extraordinaria imaginación físico-química, sin embargo la suprema síntesis será tan sólo un sentimiento general indeterminado. El cangrejo no es una unidad, sino una dualidad o una trinidad; su conciencia no está centralizada en nuestro sentido. Quien quiera penetrar en el alma de un zorro, ha de poder vivir la facultad olfativa como sentido central y relacionar con ella todas sus impresiones, lo mismo que los hombres relacionan las suyas con el sentido de la luz. Si se trata de un pájaro, la cuestión se plantea de modo distinto, y así sucesivamente. Así se explica que todos los grandes espíritus hayan preferido la naturaleza a la sociedad humana; ésta limita y aquélla liberta y ayuda a franquear las limitaciones humanas. Con lo cual, empero, exalta la conciencia radical. En su raíz, toda la creación es una. Y de la raíz procede toda la fuerza de los instintos superiores. (*Diario de viaje de un filósofo*, tr. M. G. Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, I, 77-79.)

El fragmento anterior me recuerda no sé qué pasaje de Rodó sobre la interpretación de las intenciones animales: para comprender a la serpiente, reptar y silbar. Un mimetismo interior, una acomodación imaginativa, parecida a la del personaje de Poe que, para adivinar lo que alguien estaba pensando, imitaba su actitud y su expresión facial. En todo caso, aquí nos desviamos del problema práctico de Segismundo, y entramos en los placeres de la poesía, la contemplación y el estudio. Naturalmente que para entender al hombre no tenemos que echarnos más allá de nosotros mismos como para enten-

der al animal, y naturalmente también que este ensayo de superar nuestros límites nos agranda el alma y es provechoso. Y es curioso notar que el anterior fragmento acaba con una declaración de fe muy semejante a la que resulta de las últimas palabras de Montaigne en el pasaje que más adelante transcribimos.

V

Montaigne, en su *Apología de Raimundo Sabunde*, tras de elogiar el arte de los animales que parece tan superior al nuestro, dice:

> Verdaderamente que, a esta cuenta, mucha razón tendríamos en llamarla muy injusta madrastra (a la naturaleza). Pero no hay tal: nuestra universal policía no es tan disforme y desarreglada. La naturaleza ha abrazado universalmente a todas sus criaturas, y no hay una sola a la que no haya proporcionado todos los medios necesarios a la conservación de su ser. Que en cuanto a esas quejas vulgares que oigo hacer a los hombres (ya que la licencia de sus opiniones los levanta a veces más allá de las nubes y otras los rebaja hasta los antípodas) sobre que somos el único animal abandonado desnudo en la tierra también desnuda, atado y agarrotado, sin poder armarse ni cubrirse sino con los despojos de los demás, en tanto que a las otras criaturas las revistió naturaleza de conchas, vainas, cortezas, pelo, lana, púas, cuero, vello, pluma, escama, tusón y seda según las necesidades de su ser, y las armó de grifos, dientes, cuernos para el asalto y para la defensa, y aun las instruyó en lo que les es propio, como en andar, correr, volar, cantar, allí donde el hombre no sabe ni caminar, ni hablar, ni comer, ni nada más que llorar, sin previo aprendizaje (Lucrecio, v, 223), tales quejas, digo, son falsas, y hay en la policía del mundo una igualdad más grande y una relación más uniforme. Nuestra piel, tan bien como la de los otros, está dotada de resistencia contra las injurias del tiempo: testigo, las numerosas naciones que aún no disfrutaron nunca del uso del vestido. No se vestían nuestros antiguos galos, ni lo hacen los irlandeses, nuestros vecinos, bajo un cielo tan frío. Pero por nosotros mismos podríamos probarlo, pues cuantas partes de la persona se nos antoja descubrir al viento y al aire resultan capaces de soportarlo: la cara, los pies, las manos, las piernas, el dorso, la cabeza, conforme al uso que nos acomode. Pues si hay en nosotros alguna parte

débil y que parece deber asustarse del frío, será el vientre, donde se opera la digestión, y nuestros padres lo llevaban siempre descubierto; y nuestras damas de hoy día, que son tan delicadas y muelles, andan a veces entreabiertas hasta el ombligo. Las vendas y envolturas de los niños tampoco son necesarias, y las madres lacedemonias educaban a los suyos en libertad completa de movimientos y miembros, sin ligarlos ni ceñirlos nunca. Nuestro llanto es común a la mayoría de los animales, y no hay uno que no llore y gima hasta mucho después del nacimiento, tanto más cuanto que es un desahogo conveniente a su estado de flaqueza. En cuanto al uso de la comida, es tan natural y no enseñado en nosotros como en ellos, "pues todo ser siente lo que es capaz de hacer" (Lucrecio, v, 1032). ¿Quién pondrá en duda que un niño, llegado al punto de desarrollo en que puede nutrirse, sabe procurar su nutrición? Y la tierra produce y le ofrece bastante para sus necesidades, sin mayor cultura ni artificio. Y si no lo hace así en todos tiempos, tampoco para las bestias: testigo, las provisiones que vemos acumular a la hormiga y a otros, para cuando la estación estéril del año. Esas naciones que acabamos de descubrir (*América*), tan abundantemente provistas de viandas y naturales brebajes sin fatiga ni pena, vienen a enseñarnos que el pan no es nuestro alimento único y que, sin necesidad del laboreo, nuestra madre naturaleza nos había provisto a saciedad de cuanto habemos menester, y aun es de creer que más plena y ricamente de lo que hace ahora, desde que nos hemos entrometido en ella con nuestro arte (Lucrecio, II, 1157).

En cuanto a las armas, tenemos más armas naturales que la mayoría de los otros seres, movimientos de miembros más variados, y sacamos de ellos mejor partido, naturalmente y sin estudio. Aquellos que están hechos para combatirse desnudos, los vemos lanzarse a la ventura como a los nuestros. Si algunas bestias nos superan en esto, a nuestra vez nosotros superamos a otras. Y en cuanto a la industria de fortificar el cuerpo y defenderlo con medios extraños, la tenemos por instinto y natural precepto. Y en prueba de ello, el elefante pule y afila sus dientes, aquellos de que se sirve en la guerra, pues que los tiene exclusivos para tal fin y los reserva y no los emplea para nada en otros servicios. Cuando los toros combaten, esparcen y arrojan polvo en redor; los jabalíes aguzan sus colmillos; y cuando el icneumón tiene que habérselas con el cocodrilo, reviste antes su cuerpo, lo unge y protege todo con una capa de limo bien espesa y plástica como una coraza. ¿Por qué había de ser menos natural el que nosotros nos armemos con palos y hierros?

En cuanto al habla, es indudable que, cuando no es natural, tampoco es necesaria. Sin embargo, yo creo que un niño a quien se criara en completa soledad y lejos de todo comercio y trato (ensayo por lo demás muy difícil de realizar) encontraría alguna manera de palabras para expresar sus concepciones; y no es creíble que la naturaleza nos haya privado de este don que otorgó a tantos otros animales. Pues ¿qué otra cosa es sino un modo de hablar esa facultad que en ellos observamos de quejarse, regocijarse, pedirse socorro entre sí y convidarse al amor, todo lo cual hacen por medio de la voz? ¿Cómo dudar de que hablan entre ellos? Más aún: nos hablan a nosotros, y nosotros les hablamos a ellos. ¡Cuántas maneras no tenemos de hablar a los perros, y ellos nos responden! Les hablamos de diferente modo que a los pájaros, a los puercos, a los bueyes o a los caballos, y vamos mudando el idioma con la especie:

...Così per loro schiera bruna
S'ammusa l'una con l'altra formica
Forse a spiar lor via, e lor fortuna.

(Dante, *Purgat.*, XXVI, 34.)

Entiendo que Lactancio atribuye a las bestias no sólo el habla, sino también la risa. Y la diferencia de lenguaje que se ve entre nosotros de uno a otros país se encuentra asimismo entre animales de igual especie. Aristóteles, a este propósito, alega el canto variado de las perdices, según las distintas regiones. "Diversas aves tienen acentos diferentes en diferentes tiempos, y las hay que con las variaciones atmosféricas modifican el grave trino" (Lucrecio, v, 1007, 1082, 1083). Pero estábamos averiguando cómo hablaría el niño entregado a sí mismo, y lo que se dice por adivinación no tiene solidez. Si contra mi opinión se me arguye que los sordos de nacimiento no hablan, yo respondo que no será tan sólo porque les haya faltado el aprendizaje de la palabra oída, sino más bien porque el sentido de que carecen se relaciona con el del habla, y juntos se mantienen por una costura natural; de suerte que, cuanto hablamos, es fuerza que primero nos lo hablemos a nosotros mismos, y lo hagamos sonar interiormente adentro de las propias orejas, antes de mandarlo a los extraños.

Y digo todo esto para sostener que hay semejanza entre las cosas humanas y las demás, y para alegar que podemos confundirnos entre el número de ellas. No estamos ni encima ni deba-

jo de las otras criaturas. Cuanto hay bajo el cielo, dijo un sabio, sufre ley igual y corre pareja fortuna.

VI

"No estamos ni encima ni debajo de las otras criaturas." Estas sabias palabras de Montaigne contrastan con algunos errores contemporáneos.

Henry Louis Mencken, en *Ad imaginem Dei creavit illum (Selected Prejudices*, The Travellers' Library, Londres, 1926), trae un apasionado alegato contra el hombre y la triste figura que hace entre sus hermanos naturales, las bestias del campo. "Todos los errores e incompetencias del Creador —dice— llegan al colmo en el hombre, mecanismo el más deficiente, junto al cual hasta el salmón y el estafilococo resultan máquinas sanas y eficaces."

No creo que, en extremo rigor científico, sea difícil destruir una a una todas las pintorescas afirmaciones de Mencken, y sólo concedo a su página un valor retórico y un valor antológico, como compendio de todos los lugares comunes que, sobre este asunto, se vienen acumulando desde la Antigüedad clásica. Como las bestias están vistas desde la conciencia humana, es fácil atribuirles virtudes que muchas veces sólo están en nuestra interpretación. Además, como no sabemos lo que ellas piensan del caso, creemos que están conformes con su suerte y que, por estarlo, son perfectas en su acomodación natural. Y si admitimos que nada piensan a este respecto, habremos tocado el punto sensible del problema: el hombre sí piensa, piensa todo el día y todos los días en obtener una mejor acomodación en el mundo, y por eso su técnica, a diferencia de la técnica de las especies animales, evoluciona constantemente; y como es capaz de mejoría, es capaz de mayor disgusto con lo que le da la naturaleza.

El hombre es uno de los más poderosos agentes de transformación que le han nacido a la naturaleza. De aquí su inconformidad. Cierto que la naturaleza nos da ejemplos no superados, pero otros los hemos aventajado ya; y en todo caso, lo que a ella le costó millares de siglos a nosotros suele costarnos sólo unos cuantos lustros de trabajo y de busca, aun cuando la proposición contraria sea igualmente verdadera. Cierto que nos ofrece ejemplos magníficos de botones de

presión, tambores, zurradores, yunques, rieles y carriles, ganchos y artejos de machihembrar, resortes, trampolines, remos y velas, aparatos de música e instalaciones de luz animal. Por eso dice bien Montaigne que, si no estamos debajo de todos, tampoco encima.

Pero conviene notar que hay muchas excelencias naturales que, desde el punto de vista rigurosamente natural, son indiferentes al hombre, y si el hombre ha llegado a aspirar a ellas es porque su insuperable facultad de concebir lo mejor lo hace enemigo de lo bueno, y ya no quiere conformarse con ninguna situación secundaria. Y es tal la "licencia de las opiniones", oh Montaigne, que hay hombres capaces, por tal de apetecer aquello de que carecen, de envidiar la repetición del sexo en cada anillo de la solitaria, o el sexo ambiguo y la autofecundación de los trematodes.

Mencken adelanta que cualquier perro vulgar tiene sentidos más vivos que los nuestros y tiene más bravura que el hombre, sin hablar de otras cualidades; recuerda el talento político de abejas y hormigas, que es causa justificada de nuestra admiración (siempre que convengamos en convertirnos en abejas y hormigas, perspectiva que no a todos nos parece halagüeña); recuerda la belleza, dignidad y majestad del león, la gracia y la agilidad del antílope, la limpieza del gato (¡y yo he leído en Havelock Ellis que la ocultación del excremento no es más que un gesto hereditario de tesaurizar alimentos posibles, reflejo condicionado que la raza felina ha adquirido en siglos de hambre!); encuentra que el caballo sudoroso de trabajo huele mejor que el hombre ("tufo de potro, aroma de sangre, olor de gloria", dijo el poeta); que el gorila es más amoroso con sus crías y más fiel con su hembra; que el buey y el asno son más industriosos y serenos. Pero, sobre todo, le impresiona el escaso valor del hombre comparado con cualquier bestia de su peso o aun de la mitad de su peso. Pues el hombre —añade— no sólo vive mortalmente atemorizado ante los animales, sino ante el prójimo, y no sólo ante sus puños y "pesuñas", sino también ante la risa del prójimo. (Y aquí sería el momento de recordar las bellas páginas de Bertrand Russell sobre el estorbo que representa el temor para la felicidad humana.)

> Ningún otro animal —afirma Mencken— está tan defectuosamente adaptado a su medio. El niño que viene al mundo es tan miserable que, si se le abandona un par de días, perece sin remedio; y esta flaqueza congénita, más o menos disimu-

lada después, persiste hasta su muerte. Sea en estado de naturaleza o de civilización, el hombre es más insalubre que cualquier animal, tiene más variedades de enfermedades y las padece más a menudo; se cansa y se lastima más pronto y fácilmente; su muerte es más horrible y generalmente más cercana. Prácticamente, todos los otros vertebrados superiores, al menos en su estado salvaje, viven más tiempo y conservan por más tiempo sus facultades. Aquí hasta los monos antropoides superan a sus primos humanos. El orangután se casa a los siete u ocho años, cría una prole de setenta y ochenta, y todavía a los ochenta años está tan entero y robusto como un europeo a los cuarenta y cinco." (Y éste sería el momento de recordar las teorías modernas de Bolck, etc., sobre la retardación biológica como agente de la humanización del hombre.)

El hombre —continúa Mencken— tiene los peores riñones que conozca la zoología comparada, y los peores pulmones, y el corazón más deficiente. Su ojo, en comparación con la obra que está llamado a cumplir, es menos eficaz que el de un gusano: el óptico que ha hecho un instrumento tan chapucero no merece la confianza de la clientela. Único entre todos los seres terrestres, celestes o marítimos, el hombre es incapaz de viajar por sí mismo en el mundo que habita. Tiene que vestirse, protegerse, fajarse, armarse. Se presenta siempre en la actitud de una tortuga que naciera sin carapacho, de un perro sin pelo o de un pez sin aletas. Y sin sus pesados y embarazosos arreos, resulta indefenso hasta delante de una mosca, porque, tal como Dios lo hizo, ni siquiera tiene cola para espantarla. Pero ahora llego a la incuestionable superioridad del hombre: tiene un alma... Por medio de ella, alcanza contacto directo con Dios, tiene conciencia de Dios; y, sobre todo, se parece a Dios. ¡Considérese, pues, cuán grande es la falla del artificio!

Pero no todo es vida y dulzura entre los animales, como Mencken supone, y la naturaleza procede a veces por tanteos y fallas capaces de descorazonar a los místicos de la biología. En Jean Rostand *(L'évolution est-elle revolue?)* encuentro estas observaciones:

No todo es perfección y adecuación en la naturaleza. La hipótesis de la creación, las doctrinas de Lamarck y de Darwin, pecan por optimistas. La adaptación de los seres sólo es aproximada ¡y gracias! Ya Teofrasto confiesa que hay en la naturaleza mucha fábrica de pacotilla. (Y bueno es recordar que Teofrasto no sólo es el retratista moral conocido de la mayoría, sino un gran naturalista a quien

se ha llamado el fundador de la geografía botánica.) Hay animales embarazados por la misma longitud de sus piernas o de su pescuezo. Otros, que apenas pueden moverse, o nutrirse o reproducirse. Los desdentados y cetáceos le parecen a Guyénot colecciones de monstruosidades. Sobre sus muñones ganchudos, el pobre hormiguero apenas logra andar. El perezoso tiene que vivir colgado, porque sus garras le estorban para la locomoción. Al mesopolodón casi le obturan la boca los dientes encorvados. Hay muchas aves de las que puede decirse que les estorba el pico: así el rhyncops, cuya mandíbula inferior sobresale demasiado de la superior; el anastomus, condenado a vivir boquiabierto; el cálao, de pico pesadísimo; la avoceta, de pico excesivamente frágil. Los tritones Molge Watlii y Tylotriton tienen las costillas tan agudas que les perforan los flancos; las cetonias cremastocílidas y las clavigéridas no podrían comer sin ayuda de las hormigas, porque tienen casi cerrada la boca. Mariposas hay (frigáneas y efímeras) que se quedaron simplemente sin trompa el día de la repartición de instrumentos. Y aun hay larvas de monstrílidos que no tienen tubo digestivo. Y junto a estos seres que apenas pueden mantenerse, hay verdaderos engendros de la pesadilla, sueños del Bosco o del viejo Brueghel: el rincóforo de pescuezo desmesurado, los macroftalmos de ridículos pedúnculos oculares, el esfongóforo de extrañas excrecencias pronotales, los acantocinos de indefinidas antenas. El mundo de los seres es una serie de azares donde la muerte va cortando, recortando y trazando un contorno con sus elegantes e implacables tijeras. De donde concluimos que la naturaleza trabaja como aquellos sabios de Láputa, en Swift, que amontonaban palabras a la casualidad (suprarrealistas abuelos) para sólo conservar al fin las frases que resultaban con sentido.

A menos que encontremos la salida de este tortuoso callejón en la interpretación biológica de Von Uexküll: no hay adaptación ni inadaptación, sino convivencia del medio y el ser. Lo que es relación de la parte al todo no debe entenderse como relación de causa a efecto en ninguno de los dos sentidos. "La naturaleza no escoge los organismos adaptados a ella, sino que cada organismo se escoge la naturaleza a él adaptada." Lo que vemos como inadaptación sería error de punto de vista. "Igualmente falsa sería la tentativa de pretender medir unos por otros los heterogéneos aparatos de marcha o vuelo, pues cada uno de ellos, según su manera de ser, crea nuevas relaciones con la tierra y el aire. Los organismos son incomparables

entre sí, lo mismo que sus órganos." (*Ideas para una concepción biológica del mundo*, ed. Calpe, 1922, p. 7.)

Muchos temas afines pueden encontrarse a lo largo de la obra de Spengler, *El hombre y la técnica*: la comparación entre la técnica humana y la animal, lo que significan la mano y la herramienta, el sentido del mundo como presa del hombre, etc., etc. José Ortega y Gasset y Martin Heidegger, cada uno por su lado y con otra visión, consideran más bien al hombre como un náufrago del mundo. La cultura sería su sistema natatorio. Los aludo, sin nombrarlos, en el cap. II de la *Atenea política*.

VII

A la derecha y a la izquierda, el tema de Segismundo ofrece ramificaciones seductoras. Cuando Segismundo se compara con los demás seres, nace el monólogo de Calderón. En otro momento, Segismundo se relaciona —no ya solamente se compara— con los animales, sus hermanos feroces, y éste es el momento cuyas posibilidades, reales o imaginarias, paso a anotar, sin propósito sistemático ni cronológico, claro está, sino sólo para juntar sugestiones.

1) DESVINCULACIÓN. En algún momento, el hombre se siente no-animal. La lucha con los demás seres, que es parte de la vida, no le aparece ya como simple lucha, sino como proceso de desvinculación entre él y los animales. En el *Ramayana*, las naciones de monos combaten todavía con las manadas de hombres. Traslado a Darwin.

2) REANIMALIZACIÓN. El hombre abandonado en la infancia y adoptado por los animales. La leyenda de los gemelos y la loba romana. El Andrenio de Gracián, en *El Criticón*, criado por las fieras, especie de "patito feo" que, por no saber imitar a los que cree sus hermanos, se piensa inferior a ellos, ignorando por mucho tiempo sus altos destinos. Los "Robinsones Metafísicos": Avempace, Abentofail, etcétera. Traslado a Tarzán. Traslado a Mowgli.

3) DOMESTICACIÓN. Segismundo se apodera de los demás seres, distrayéndolos de su plano animal para utilizarlos en su propio plano, como la hormiga que se apodera del pulgón, su vaca lechera. Aquí

la ganadería y la bucólica. El hombre a caballo, el caballero, origen de las aristocracias. Dáse un caso irónico, y por eso mismo típicamente humano: Segismundo no sólo sujeta al animal para fines útiles, sino también como mero alarde de fuerza y para sólo exhibir su hazaña: desde las pulgas vestidas de los indios mexicanos hasta el domador de fieras en el circo. Traslado al clásico Henri Thétard, maestro de varias generaciones de domadores en los circos franceses.

4) LA RELACIÓN CONTEMPLATIVA se opone a la relación activa del domesticador: entonces Segismundo se esfuerza por entender las intenciones animales.—*a)* Atribuye a los animales intenciones humanas: libros sentimentales de cazadores y poetas animalistas, la Jungla de Kipling y muchas de las obras recogidas en la colección *Les Livres de Nature*, de Delamain; tal cual página de Axel Münthe sobre los perros o los monos; obras en que la descripción es impecable aun cuando la interpretación sea, por veces, discutible. Derivación de esta actitud: se predica al hombre con el ejemplo puro del animal, sea el castor que construye diques, sea la organización militar de las hormigas, sea la económica del panal.—*b)* El laboratorio de psicología animal, desde el animal-máquina de Descartes hasta el animal amasijo de reflejos condicionados, de Pavlov, pasando por las visiones finalistas del vitalismo (Hans Driesch) y el desarrollo conforme a plan, de Von Uexküll.—En todo caso, hemos ganado el dejarnos de prédicas ñoñas inspiradas en el ejemplo animal: la abeja no destruye sus zánganos por haber leído a Malthus, sino obedeciendo, en una orgía trágica, al furor erótico colectivo que provoca la superabundancia de machos. (Así las mujeres de Tebas destrozaron, en su furor dionisiaco, al rey Penteo.) —Caso irónico, típicamente humano: se traslada al reino animal la sátira de los motivos humanos. Aquí la fábula, literatura de Maese Zorro y el Compadre Lobo.

5) CONSIDERACIÓN JURÍDICA DEL ANIMAL. Aquí Segismundo se eleva a la cima de sus conquistas morales y quiere que los demás seres participen de ellas. Como en la filosofía indostánica, extiende a los animales el respeto de prójimos. Claro es que hay utilidad en las sociedades protectoras de animales, pero también hay caridad. Claro que el Kennel Club más bien halaga la vanidad del amo, pero también premia, de paso, las virtudes constructivas del buen criador.—Los derechos de los animales: las potencias celestiales discuten si es

lícito el bautismo de los pingüinos, siquiera considerándolos como menores, según se hizo para los indios de América en tiempos coloniales. El animal ha oscilado entre los dos extremos: o es un dios, para las supersticiones primitivas, o una cosa (*Dog: God*, deletrea Chesterton). El sentido jurídico lo coloca en el término medio y lo erige en sujeto de derechos, aunque protegido como un menor o como un enajenado. Del examen de las diversas legislaciones resultaría que al animal sólo se le pueden hacer liberalidades disfrazadas o indirectas: los honorarios del perro cinematográfico Rin-Tin-Tin; los sueldos, aumentados recientemente en una modesta proporción, de los gatos de las bibliotecas de Londres; los gansos del Capitolio, que disfrutaban de ciertos beneficios. Las cabras de Rameau —descendiente del compositor— quedaron al cuidado del Consejo Municipal de Lille, por cuenta de un legado hecho en testamento especial, y el Consejo aceptó el encargo, por considerar que la cabra, vaca del proletariado, representa un interés público —razón de orden humano. Otros casos más sutiles se encontrarán en Marc-Jean Garnot, tesis sobre *Les animaux bénéficiaires de libéralités* (Saint-Brieuc, 1934). Pero de todos ellos resulta que el verdadero beneficiario es el hombre. El elefante blanco de Siam acepta dádivas de sus fieles, pero como las acepta la imagen milagrosa: para beneficio de sus guardianes.

6) Segismundo al espejo. En cuanto al caso en que Segismundo se relaciona con los demás Segismundos —sociología, política—, nos llevaría muy lejos. A título de curiosidad, y para que se vea que todo puede explicarse desde cualquier punto de vista (lo que acaso sea una manera más de no explicar nada), sólo contaré la tesis resumida por R. E. Money-Kirle (*Aspasia o el futuro de la amoralidad*): la sumisión sexual del macho vencido al macho vencedor, que se observa entre los cinocéfalos (y yo la he visto entre los palomos) puede ser simbólica del origen del pacto social. La heterosexualidad —pretende esta tesis— disgrega y aleja a los jefes de familias. Un elemento sublimado de homosexualidad los reúne y congrega, dando origen a las sociedades. ¡Oh! ¡Traslado a Corydón! Aquí de los patriarcados, los matriarcados (¡oh Krische!) y sus movedizas danzas de cuadrillas.

7) Segismundo a solas. Sea que los Robinsones metafísticos, al compararse y distinguirse del animal, vayan más allá de las exteriori-

dades; sea que se concentren a pensar en su yo y su no-yo (Fichte), en busca del primer plano del propio ser, como Descartes, el Robinsón de la Estufa, o Husserl, el Robinsón de Moravia. Convertidos en proyectil mental, perforan tres planos: 1º el tabique que divide al animal del objeto antropológico "hombre"; 2º el que divide al "hombre" de "mi persona"; 3º el que va de "mi persona" al *anima mea* de la religión, último y solitario reducto (Groethuysen).

8) SEGIS-MUNDO. Así como en Von Uexküll la ecología biológica es una simbiosis en que animal y medio se van creando mutuamente; así en la antropología filosófica de los "existencialistas" (sea por la línea Fichte, Maine de Biran, Gratry, Brentano, Dilthey; sea por la línea Kierkegaard, Nietzsche, Bergson; sea en la confluencia irregular Heidegger, Ortega y Gasset), Segismundo es uno con su carapacho del mundo a cuestas, su "ser" es un "hacer"; y un "hacerse a sí mismo", al trascender sobre el exterior en acción abierta sobre el no-yo. El yo y el no-yo están referidos como Segis y Mundo.

México, marzo de 1944.

ALGO DE SEMÁNTICA

La plupart des occasions des troubles du monde son grammairiennes.

MONTAIGNE, *Apol.*

¡OH, NO, señores! ¿Últimos ensanches en el campo de la Semántica, cuando por acá ni siquiera estamos familiarizados con el A.B.C. de tal disciplina? Se ve que hubo cierta exageración en el programa. Pongámonos, modestamente, a los rudimentos. El que sabe poco, algo aprende. El que mucho, encuentra algún deleite en volver de tiempo en tiempo a los puntos de referencia. Y yo, puesto a contemplar el panorama de una materia que hasta hoy sólo he tocado de pasada, gano más que todos ustedes, y me apresuro a agradecer la ocasión que para ello se me proporciona.

Pues ¿qué es la Semántica? Sólo al preguntármelo, sólo al exigir una definición previa o una convención sobre el sentido que adjudicamos a este término, ya estamos haciendo semántica. Una investigación de dos pisos, primero sobre el contenido lingüístico-social del lenguaje, y después sobre el contenido psicológico y hondo de aquel primer contenido: tal es, en suma, la Semántica. Ciencia nacida para dar un mentís a cuantos consideran con desdén "toda cuestión de palabras". ¡Cómo si el hombre, cada hombre y la sociedad humana, fuéramos otra cosa que constelaciones de palabras! Se entiende, en lo que tenemos de humano, y no en la ciega base animal que nos sustenta. "¡Palabras, palabras!", decía Hamlet conforme arrancaba las hojas de su libro. Y al hacerlo, iba deshojando su propio ser y el de aquellos que, al rodearlo, lo integraban. Iba entrando en la muerte.

¡Qué le hemos de hacer! Me horroriza repetirme. Pero para describir los fenómenos que preocupan a la Semántica tengo ya escritas e incorporadas en un libro ciertas páginas. Tengo que releerlas:

> El lenguaje, a través del cual el hombre ha llegado a ser el hombre, pero a través del cual también se han causado graves

Conferencia para los Maestros Foráneos de Enseñanza Secundaria, Escuela Superior del Magisterio, México, 11 de agosto de 1944. Véase OC XVI, 8.

males al género humano, necesita ser saneado y devuelto a su función edificadora de la sociedad y la persona; singularmente, podado de las arborescencias parásitas del abandono, y reivindicado de la servidumbre a que lo sujetan las propagandas.

No se trata de una discusión académica. El problema semántico, el depurar la relación entre el signo verbal y el ente por él significado, dista mucho de ser un mero achaque de la filología, y hoy por hoy penetra como preocupación invasora todos los intentos de valoración de la cultura, y aparece como una de las delaciones más graves contra los errores que se han adueñado de la tierra. Inútil descender a una enumeración de imposturas que están al alcance de todos. El hombre es un ser parlante, y sería absurdo figurarse que la atmósfera verbal que respira es indiferente a su conducta, a su equilibrio general, a su salud, aun en el sentido más material y terapéutico. Toda palabra lanzada causa impacto en quien la recibe, y también en quien la profiere. Este impacto no sólo es de naturaleza espiritual, sino que afecta el régimen nervioso y, como cualquiera otra clase de estímulo, va en definitiva a alterar el "falso equilibrio" en que se mantienen las energías superficiales de ese estado coloidal que es la vida. Por otra parte, todo lenguaje lleva implícita una interpretación del mundo. Toda retórica es una ética. ¿No observaba ya Aristóteles la diferencia que media entre llamar a Orestes "el matador de su madre" o "el vengador de su padre"? Toda cuestión de denominaciones es una cuestión trascendental. Tocando apenas el verso de Díaz Mirón, podemos decir:

En mí el cosmos intima señales,
y es un haz de impresiones verbales.*

Para reconocerlo así, ni siquiera hace falta tomar partido en el largo debate de "los universales", ya optando por considerar los nombres de las cosas como "*realia*", contra quienes los consideran como "*flatus vocis*", o ya buscando con Pedro Abelardo la balanza media del conceptualismo. Hay un "nominalismo eficiente", según resulta de los anales humanos y aun de la particular experiencia diaria.

Lo sabe la teología, que ha henchido bibliotecas para definir los términos de las Escrituras, esfuerzo cuyo más hermoso fruto es, en nuestra lengua, el suave discurso de Fray Luis de León sobre *Los nombres de Cristo*. Lo sabe la filosofía, al me-

* Díaz Mirón dice: "mentales".

nos desde Sócrates, cuyo primer cuidado dialéctico era establecer la "homología", la igualdad de convención sobre los términos cuyo sentido se quería discutir, al punto que muchos diálogos platónicos se agotan y satisfacen en el puro empeño de definir una palabra. Lo saben las ciencias naturales, que se enorgullecen de haber construido en la química un lenguaje bien hecho, y que una y otra vez confiesan aquella operación tautológica en que sólo procuran bautizar los fenómenos de experiencia. Lo muestra la matemática, cuya grandeza estriba toda en captar con lealtad aquel mínimo de realidades que le ha permitido establecer un sistema de signos concorde con la contextura de nuestro universo verificable. Lo demuestra la poesía que, como muchas veces se ha dicho en diversos modos, se afana por crear "un lenguaje dentro del lenguaje", el cual le permita aprehender otro orden sublime de realidades (sub-lime, más allá del límite óntico). Lo acusa la ciencia social de nuestros días, cuando clama contra el especialismo técnico de los autómatas, que han olvidado el común denominador del bien humano. No lo ignora ya el psiquiatra, que ha comenzado a dar cabida en su laboratorio a las depuraciones semánticas, lingüísticas, como ataque directo contra ciertos tipos de paranoia y de esquizofrenia, precisamente los que hoy por hoy hacen orgías en los pueblos. Toda una campaña mental se ha desatado, bajo la bandera de la Semántica, ante la certeza de que este lenguaje que recibimos ya hecho, heredado en el peor caso del "hombre arbóreo", y en el mejor caso, de vetustas enciclopedias (tradición aristotélica), construidas sobre la noción estática de objetos aislados, no corresponde ya a nuestra actual representación de las realidades, hecha toda de flujos y conexiones dinámicas: desajuste que ha determinado a la larga una dolencia de la cultura. Y si ahora vamos a la política, arte de las artes, arte de resolver la convivencia feliz entre los hombres ¿cómo olvidar aquella sentencia de Lao-Tsé? Preguntado el sabio sobre cuál sería su primera ley, si en él recayera el difícil honor de gobernar a los hombres, respondió tras una meditación: "La ley que estableciera el recto sentido de todas las palabras". Talleyrand, cuyo realismo rayaba en el descaro, vivía atento a las nuevas expresiones del lenguaje político, porque toda cristalización verbal acusa un anhelo o imprime una huella en la mente. Harto lo entienden quienes conducen a los pueblos en nombre de verbalidades y vanos ruidos, contra los que vienen rebelándose a lo largo de los siglos todos los sistemas morales, filosóficos y científicos que

se han preocupado de establecer verdaderas relaciones de significado real.

Las nociones cuajan en palabras. La palabra engendra un molde, una manera de cárcel ideal para las nociones, en cuanto logra captarlas dentro de su trampa misteriosa. Las impresiones que recibimos del mundo tienen un carácter de fluidez: el mundo, para la impresión humana, es la selva cambiante de las *Metamorfosis* de Ovidio. En ese continuo heterogéneo, las necesidades de la acción recortan nociones, y luego la palabra las fija. En este sentido, la "estilística" ha podido decir que el lenguaje es una función "desimpresionista". ¡Cuántos quistes lingüísticos acarreamos como coagulaciones muertas en el flujo vivo del pensamiento! Tales las "recetas de pensar", mecanismos verbales que satisfacen la pereza fundamental de la inteligencia. El tabú y la superstición todavía nos gobiernan.

Hay más. Una vez creado el nombre para la noción, éste influye necesariamente en la representación de la cosa. Pero sucede que, en torno al significado, acude —por fuerza de las implicaciones mentales— una carga de connotaciones secundarias, entre las cuales puede haber alguna que, gradual e insensiblemente, arrebate el centro de gravitación, la significación originariamente atribuida a la palabra. Tanto más cuanto que esta atribución léxica, fuera de ciertos tecnicismos, ha sido el resultado de una operación inconsciente y colectiva. Tanto más cuanto que los entes designados están por su parte sometidos a la constante mutación de las cosas. De donde resulta la necesidad de redefiniciones constantes.

Otras veces, el deslizamiento de sentido procede de un mero equívoco, de un error u olvido sobre el primitivo significado de las palabras. Así cuando repetimos como loros aquello de que "la excepción prueba la regla", dando a entender que la "comprueba" o "confirma", cuando la manoseada sentencia más bien quiso decir originalmente que "la excepción pone a prueba la regla".

Hay más todavía: las implicaciones del pensamiento y de la acción andan juntas. El significado no sólo acarrea representación, sino también voluntad. La cápsula verbal no sólo encierra aromas de intelección, sino también explosivos de intención. Este fenómeno se aprecia con mayor nitidez cuando del orden de las definiciones nos trasladamos al orden de los valores. En el campo ético y social, por ejemplo, la intención irradiada por la palabra impulsa un juicio o una acción; y ya en la política determina una prédica, propaganda o campaña.

De aquí la sentencia del sabio chino. De aquí la atención de Talleyrand ante los síntomas de toda nueva síntesis de tendencias. De aquí que alguna vez hayamos denunciado como uno de los males de nuestra América el no haber descubierto su propio lenguaje político —fuera de fórmulas aisladas de carácter más bien pintoresco—, el adoptar violentamente las fórmulas europeas. Porque, mientras esto suceda, nuestras realidades sociales resultarán artificialmente empeoradas en la descripción que de ellas hagamos, e innecesariamente empeoradas por los remedios que nuestra voluntad les apronta.

¿Queréis algunos ejemplos callejeros del efecto que tienen sobre la conducta social las fórmulas verbales? Entre nosotros se llama "futurismo" a aquella actitud política que consiste en buscar una acomodación con la perspectiva previsible de los cambios públicos; y el término ha asumido un valor de sátira o censura. Muy justificado cuando se trata de un "irse a la cargada" o un "chaqueteo", de una negación de los propios principios con miras a un medro personal. Pero no cuando se trata de un legítimo deseo de preparar con tiempo una nueva aplicación institucional, un juego de engranajes sin estridencias, que es la operación natural de una democracia. En cambio, ha llegado a considerarse como el *summum* del talento político eso del "gallo tapado" y de la sorpresa, que educan al pueblo —o lo deseducan más bien— en la histeria y el sobresalto, inculcándole la idea de que el capricho, lo no previsible o no "futurizable", es la norma de la vida pública. El ideal democrático reside todo en la gradual adaptación a las siempre renovadas necesidades del pueblo —que por algo está vivo y en movimiento incesante—; y lo mejor sería, aunque imposible, que se llegara a todo acto electoral como a una mera corroboración jurídica de lo que ya estaba aceptado, en especie de "futuridad", por la conciencia de todos. Porque los pueblos no deben gobernarse por el azar y la lotería, sino por la persuasión y la conveniencia.

Si hora queremos ejemplificar esta doctrina de la trascendencia de las denominaciones con un caso ilustre, abramos la Biblia. El Génesis cuenta cómo Adán recibió el don de dominar a los animales; y los que él llamaba animales, animales serían. Y entonces hubo que improvisar la creación de otro ser: la compañera propia de Adán. En el siglo IV, este punto fue ocasión de una célebre controversia, que tuvo que resolver Gregorio Nacianceno, entre San Basilio, nuestro común maestro de humanidades, y su acusador Eunomio, sobre si el lenguaje era una invención de Dios o del primer hombre. Hoy los estudios

exegéticos consideran que el pasaje discutido no se refiere al origen místico del lenguaje, sino que debe relacionarse con los hábitos de ayuntamiento bestial a que alude el Levítico, y tiene por fin fijar en la mente del hombre la noción precisa de que lo humano es lo humano, y lo animal animal se es. Luego entre Adán y la bestia no debe ni puede haber contacto, sino sólo entre Adán y su compañera.

Pues bien: no permitamos el ayuntamiento del hombre con la bestia. No consintamos en transportar las nociones fuera del nivel significativo. El tigre, el hipopótamo poseen su hermosura de crueldad o de pesadez, que no por ser propias de ellos debemos desear para el hombre. No cometamos tan pecaminosos solecismos. No consintamos en que la reiteración de una falsedad verbal, por el solo hecho de aturdirnos, abusando para eso de todos los medios orales o industriales de la comunicación, usurpe cualidades morales de que carece y pretenda instaurarse en verdad. El símbolo significante debe corresponder al ente significado, según dicen los semánticos, "como corresponde un mapa a un territorio". Todo lo demás es crimen y es locura, o es imitación vesánica del animal por el hombre, que en una triste hora olvida sus privilegios espirituales, y se va detrás de la capa en vez de irse sobre el bulto.

Claro es: la imaginación tiene sus derechos. Pero no es lo mismo fantasear una Isla del Tesoro en una cartografía a sabiendas irreal, que a nadie embauca y a todos solaza, o plantar una isla inexistente en mitad de una carta práctica de navegación, para que zozobre nuestro barco. Imaginar un caballo con alas a nadie ofende, y aun contenta cierto anhelo instintivo; pero vendar los ojos al pobre caballero y hacerle creer que cruza los espacios montado en su Clavileño de palo es ya un fraude.

Por supuesto que el lenguaje no sólo tiene una misión informativa o científica. Por supuesto que no siempre se trata de establecer un mapa que corresponda a la realidad de un territorio ya existente. La misión directiva o creadora del lenguaje, la que más de cerca nos atañe, o es la función mágica de la poesía, que no se refiere a necesidades empíricas, de acción inmediata, o es la función utópica de la persuasión o de la jurídica, que propone a la sociedad el mapa de un territorio que aún no existe; mejor dicho: un plano de arquitectura para un edificio por construir. Pero aun esa promoción de realidades nuevas a través del estímulo de la palabra tiene un fundamento previo en la verdad de la humana naturaleza, o de otra suerte

nos conduce al desastre. El único criterio saludable para establecer el significado real de las fórmulas lingüísticas —que imprimiéndose poco a poco en la mente individual y en la colectiva reobra sobre la vida humana— es éste: no importa lo que con la fórmula lingüística se dice, sino lo que se hace con ella: ¿Se propaga la muerte, o se propaga la vida? ¿Se procura la libre felicidad de los hombres, o se les reduce a la triste condición de las bestias? Lo demás, como dice la frase vulgar, "son tortas y pan pintados". ¡Hasta un niño puede entenderlo!

Esta trabazón nerviosa que es la sociedad sólo se liga mediante el lenguaje. De aquí la responsabilidad social del escritor. De aquí la colaboración delictuosa de quien usa la palabra sin referirla a la verdad. De aquí la triste condición —científicamente infrahumana— del que recibe la palabra sin referirla a su sentido. Podríamos aplicarle el verso profético de González Martínez, en su poema *Viento sagrado:*

¡Ay del que oiga la voz y no comprenda!

Ordenemos un poco esta descripción de los fenómenos según los conceptos de la Semántica.

I. En un primer plano, la Semántica, llamada también Semasiología —del griego *semasia,* significación— es aquella rama de la historia lingüística que estudia los cambios en la significación de los vocablos a través del tiempo. Con este sentido propuso la palabra Michel Bréal en su *Essai de Sémantique,* 1897, y a este concepto se aplicó especialmente.

II. En un segundo plano —punto de vista contemporáneo y consecuencia del anterior— Semántica es la ciencia de las significaciones o respuestas humanas ante los símbolos en general, sean o no lingüísticos. Aquí la Semántica pierde su carácter de estudio histórico-lingüístico, pues más bien se aplica a lo actual. Y aunque conserva en mucho su carácter lingüístico, por ser el lenguaje el modelo y la corona de los signos humanos, se ensancha hasta convertirse en una rama de la Teoría de los signos, o Semiótica, disciplina desarrollada por el Empirismo Científico, en tres capítulos: *1)* la Pragmática, o teoría de las relaciones entre los signos y el que los emite o los recibe, referido todo a la psicología, la sociología y la historia; *2)* la Semántica, o teoría de las relaciones entre los signos y las cosas significadas por ellos, referido todo ello a la lógica y a la teoría de la verdad; *3)* la Sintáctica, o teoría de las relaciones formales entre unos

y otros signos, de cualquier especie. Si son los lingüísticos, tenemos la Sintaxis Lógica, aplicable al lenguaje de las ciencias, de ideal matemático. Desde luego se ve que este segundo plano se reparte en dos campos: el psicológico, camino de la estética y la ética, y el lógico, camino de la ciencia.

Volvamos a la Semántica de primer plano. La Semántica de Bréal era un estudio eminentemente lingüístico. Hoy nos preocupamos de insertar el lenguaje en el cuadro general de los signos, y creemos encontrar algunas leyes o uniformidades fenomenales que rigen a todos los signos, sean o no lingüísticos. Dewey hace notar que toda obra humana destinada a comunicar un mensaje es un acto lingüístico o de orden parecido. Por ejemplo, un monumento. Las técnicas culturales son lenguaje: una máquina fotográfica es un mensaje para el que la conoce, y es como una palabra extraña para el que ignora su uso. Además, sabemos que el lenguaje mismo es una creación de pensamiento; que, por ejemplo, la matemática, como decía Descartes, es una manera de operar producida por el lenguaje. Pero todavía en Bréal nos conservamos en el concepto primario del lenguaje: esto que hablamos.

Esto que hablamos cambia de significados en el tiempo. Cambian tanto las palabras como las formas verbales en general. De suerte que este estudio evolutivo no se confunde con las definiciones estáticas de la lexicología.

Los principios de Bréal son éstos:

1) El lenguaje evoluciona en cuerpo y en alma. La evolución del cuerpo —gramática comparada e histórica, cambios fonéticos y físicos, como el de *dubita* > *dubda* > *duda*— no son tema de la Semántica. Sólo lo son las mudanzas del alma de las palabras. Bréal anuncia de lejos la actual dirección idealista de la lingüística, que dista ya mucho de querer explicarlo todo por reglas de cambios mecánicos e inconscientes.

2) A través de obstáculos, vicisitudes, desviaciones, estos cambios semánticos van gobernados por la voluntad de hacerse entender, voluntad colectiva, oscura, subterránea. Aun con estas calificaciones, hablar de "voluntad" en materia de historia lingüística era una herejía en tiempo de Bréal. Y aunque él se refiere, en general, a una voluntad de intento intelectual, en el curso de su obra da entrada a lúcidas observaciones sobre la voluntad vital, expresiva, emotiva, que la Estilística contemporánea recoge con simpatía. Pues hoy

sabemos ya muy bien que no todo es razón en la lengua. Que hay, además, pasión, y hay, también, lo específico lingüístico, no reducible ni a razón ni a pasión.

3) Las mudanzas semánticas están sometidas a leyes. No leyes entendidas como mandatos ni estrictas relaciones de causa a efecto, sino como tendencias hacia ciertas uniformidades en los procesos. Tendencias contrariadas por las excepciones, y también por el choque con tendencias larvadas o fracasadas, que no han hecho fortuna, pero representan resistencias. El concepto, como se ve, es generoso y lleva en el seno el principio de auto-rectificación dialéctica.

Bréal define y ejemplifica en lo posible tales leyes, de especialidad, de repartición, de irradiación, de supervivencia de flexiones, de falsas percepciones, de nuevas adquisiciones, de pérdidas, de extinción de formas inútiles. De todo lo cual prefiero dar algunos rápidos ejemplos sin clasificarlos (no tomados de Bréal, donde están sobre todo en griego y latín, sino sugeridos por los suyos), nada más para que se aprecien los terrenos por donde pisaba la Semántica de orígenes:

"Publicidad", calidad general de lo público, se limita hoy a la propaganda comercial, a los anuncios mercantiles. Hay primitivos que usan palabras distintas para la mano de un rey o la mano de un súbdito: tal el perro que acaricia a su amo si lo ve sentado y le ladra si lo ve de pie. Las sinonimias son índice de las fases dominantes en las culturas: hay pueblos que usan un montón de sinónimos para "espada", "león", etcétera. En las lenguas europeas, considérese al contrario la proliferación de discriminaciones mentales causadas por la educación escolástica y reflejadas en la lengua. Hoy llamamos "danzante" o "danzadora" a la que el Arcipreste de Hita llamaba "danzadera", desidencia que hoy nos suena a instrumento: "lanzadera", "regadera", etcétera. "Padrastro" o "hijastro", aunque también indican una desviación de lo auténtico, no han adquirido el matiz despectivo de "poetastro". En "folletín" y "folletón", el primero ha perdido la sugestión de diminutivo, y el segundo da una falsa sugestión de aumentativo, aun cuando procede de un "on" a la francesa, diminutivo también. En francés ha desaparecido el neutro "lo bueno", que se dice "el bueno", como muchos dicen en español "el eterno femenino", en vez de "lo femenino eterno", y como decían los viejos retóricos "el sublime" por "lo sublime". El arcaísmo sintáctico, o empeño de imponer series verbales o trasposiciones que ya

no admite la actual conciencia de la lengua, fue una revolución literaria en Góngora, sus maestros latinizantes y sus discípulos culteranos: "Estas que me dictó rimas sonoras". De que Lope de Vega hacía burla: "En una de fregar cayó caldera". En virtud de la analogía —a la que se recurre por eludir una dificultad de expresión, por acentuar una semejanza o discrepancia objetivas, o por conformarse a una ley, antigua o nueva, auténtica o sólo supuesta— las palabras se modifican, y los niños dicen: "Yo ero, tú eres". Son adquisiciones nuevas en nuestras lenguas las preposiciones, instrumentos de especialidad para los casos; los artículos; los infinitivos, que no son un modo verbal, sino el nombre de la acción, y participan de la aptitud del sustantivo y del verbo armonizados, las formas de régimen por pasiva, etcétera. El francés ha dejado caer prácticamente muchas formas verbales que aún se catalogan en las gramáticas. Véase este juego, llamado *Los amores del gramático*:

Oui, dès l'instant que je vous vis,
beauté féroce, vous me plûtes.
De l'amour qu'en vos yeux je pris,
sur-le-champ vous vous aperçûtes:
mais de quel air froid vous reçûtes
tous les soins que je vous rendis!
Combien de soupirs je rendis!
De quelle cruauté vous fûtes,
et quel profond dédain vous eûtes
pour les vœux que je vous offris!

En vain je priai, je gémis;
dans votre dureté, vous sûtes
mépriser tout ce que je fis....
Même, un jour, je vous écrivis
un billet tendre que vous lûtes;
et je ne sais comme vous pûtes,
de sang-froid, voir ce que j'y mis.
Ah! fallait-il que je vous visse,
fallait-il que vous me plussiez,
qu'ingénûment je vous le disse,
qu'avec orgueil vous vous tussiez!
Fallait-il que je vous aimasse,
que vous me désespérassiez,

et qu'en vain je m'opiniâtrasse
et que je vous idolatrâsse,
pour que vous m'assassinassiez!

Los argentinos tienden a decir: "¿Querés que vamos?", en vez de: "...que vayamos?" El griego tenía singular, dual y plural. En el vascuence hay toda una conjugación ceremonial o de respeto, sin duda destinada a desaparecer. Estos temas que he hecho pasar ante ustedes como en revista cinematográfica dan un poco el sabor de la antigua Semántica.

Además de las leyes bajo las cuales se agrupan estos casos, además de las uniformidades descriptivas de las mudanzas semánticas, Bréal, en una segunda parte de su obra, recoge y clasifica los principales mecanismos mentales que han ido forjando las palabras. Algunos de estos mecanismos son internos, lingüísticos. Otros, y no de los menos importantes, externos, extralingüísticos, históricos o de situación vital. Extralingüística es la evolución del término "burgués", desde el antiguo respeto hasta el actual matiz despectivo. Extralingüístico el uso encomiástico de "bestial", cuando un chico, para llamar linda a una chica, le dice: "Estás bestial". Ya Tucídides toma como signo de la transformación moral de Grecia el que palabras antes expresivas de cosas vitandas se usaran en su tiempo como expresivas de cosas aceptables. Los despenseros medievales comerciaban con cuatro "especies" de ingredientes (azafrán, clavo, canela, moscada) a las que, por restricción, vino a llamarse "especias". "*Pecunia*", posesión en ganados, pasó a significar toda riqueza, al venir el tránsito de la economía agrícola a la mercantil. "*Spatium*", del griego "*stadion*", hoy es el "espacio", y comenzó siendo la pista de las carreras de carros. "Esplender" viene de palabras que designaban una enfermedad del bazo y el correspondiente color anormal de la piel. "Armarse" era cubrirse los hombros con las armas defensivas, por oposición a las ofensivas o "tela". El mecanismo mental por excelencia, que está en la base de todo lenguaje, como ya lo decía Aristóteles, es la metáfora. Además de las metáforas que saltan a la vista, hay las que ya no vemos por lo mismo que son la estofa de la lengua y su cañamazo natural. Así la frase: "Sale el sol" es una metáfora antropomórfica. Otro declive de las evoluciones léxicas es el espesamiento o cristalización de los sustantivos, aun los más abstractos. Cosa tan general como "dirección" acaba por significar

las señas de una casa: calle y número. El infinito "fluir", a pesar del fondo sustantival del infinitivo, conserva su fluidez verbal, mientras que el sustantivo derivado, "fruto", es ya una cristalización. Otra singular tendencia ideal, comparable a la justa repartición de las riquezas, es el equilibrio, nunca realizado, entre la "polisemia" o exceso de sentidos de una palabra, y la "polilexia" o exceso de sinónimos para el mismo sentido. Bréal, aludiendo a la opinión de Federico II sobre la lengua francesa, se inclina a creer que la "polisemia" es signo de civilizaciones ricas y cargadas. La "polisemia" aumenta las posibilidades expresivas como el crédito multiplica virtualmente la riqueza: se posee como uno y se opera como diez. Los compuestos, a que el griego y las lenguas sajonas son más dóciles que las latinas, y que se hacen por pares debido a la tendencia bipolar de nuestra mente; los grupos articulados, que pasan por palabras simples: "porque", "aunque" y los que tienden a formarse, como "entretanto", "entanto", etc., permiten examinar los mecanismos de la composición. En los últimos tiempos se nota, en nuestras lenguas, una liberalidad antes desconocida para los dobletes de sustantivos: "liquidación verdad", etc. (Esta última observación es del filósofo lingüista Vossler, ya contemporáneo nuestro.)

Todos los mecanismos semánticos revelan el afán por rectificar el desajuste entre la palabra y su objeto. La palabra es incompleta e inexacta: decir que "el sol brilla" es decir sólo una nota entre las muchas del sol, y es decir una falsedad si el sol ya se ha puesto. Las definiciones del diccionario son una selección mínima entre las notas del objeto a que se refiere una palabra. Hasta hay atribuciones nominales hijas del error, como cuando Colón llamó "indios" (por la India Asiática) a los americanos, o cuando —por haber leído mal una carta eclesiástica del siglo XVII— se llamó "Calvados" a la Roca del "Salvador". Así, en México, llamamos al Hotel Genève, Hotel de Génova, en vez de "Ginebra", que es la traducción correcta, puesto que en francés Génova se dice "*Gênes*". Curioso que Churchill incurrió en el error inverso, convocando a la próxima asamblea de la Sociedad de las Naciones para Gênes (Génova), en vez de Genève (Ginebra). Y el error se mantuvo.

En la tercera y última parte de su *Ensayo de semántica,* Bréal propone sus puntos de vista sobre cómo se ha formado la sintaxis. Estudia las "categorías gramaticales" (que no "partes de la oración"), en las que ve funciones psicológicas; pero no con el rigor de que es

ejemplo la *Lingüística psicológica* de Van Ginneken, quien creía al pie de la letra descubrir procesos mentales autónomos en cada una de estas casualidades lingüísticas. Bréal, siempre generoso y mesurado, nunca olvida el dejar un sitio a la excepción y a la rectificación, y nunca convierte en sistema rígido la mera indicación de gravitaciones generales. La fuerza transitiva de las palabras, dice, da la cohesión a las frases. Este punto de vista acaso sea inverso a la génesis verdadera, la cual bien pudo pasar de los miembros lingüísticos compactos a la consideración analítica de las palabras. Pero, en fin, tal punto de vista responde al sentimiento lingüístico del hombre actual. También se refiere Bréal a los contagios que trasmiten a una palabra el sentido de las que suelen acompañarla, como cuando, en el siglo XVII, se dijo en español "levantar" por "levantar falsos testimonios". El análisis de ciertos instrumentos lingüísticos que ofrecen alguna singularidad; los problemas del orden de las palabras y su elasticidad o fijeza, y las ventajas y desventajas respectivas, y muchas otras consideraciones sobre el lenguaje como energía educadora del género humano, ponen término al libro.

Los semánticos y los estilísticos de nuestros días acaso han olvidado lo mucho que deben a Bréal. Aún tienen plena vigencia sus aseveraciones sobre la lógica idiomática implícita en las lenguas y no necesariamente ajustada a la lógica racional; o sobre la mezcla arcaica y a veces ya indiscernible de lo subjetivo en el acto lingüístico (la noética y la intención de los actuales fenomenólogos). De esto serían fáciles ejemplos: *1)* en una noticia periodística, el adverbio, en el fragmento: "El choque de trenes no causó muertes *afortunadamente*", apreciación estimativa, esta última, de orden emocional y que no corresponde a la especie intelectual o noticia; *2)* el empleo de los modos verbales que, en términos aristotélicos, llamaremos "retóricos" y no "dialécticos", o sea los modos no indicativos, los de imploración, esperanza, mando, etcétera; y *3)* la metafísica desvinculación de las tres personas: yo, tú, él. Estas evoluciones, concluye Bréal, son de largo acarreo y llevan inscrito en su seno paleontológico el paso de faunas desaparecidas. Bréal estima que el acarreo de civilización acumulado por nuestra familia lingüística puede valuarse en seis mil años.

Hemos rendido el tributo de justicia al abuelo de la Semántica. Pasemos a la Semántica de segundo piso, cuyas implicaciones con las demás ciencias y especialmente con las nuevas lógicas, y cuyos des-

bordes del signo lingüístico al campo de los signos en general ya hemos anunciado. Este ensanche de conceptos obliga a buscar los antecedentes de nuestra disciplina en otros sectores más vastos que los de la pura lingüística tradicional. El caso de la Semántica es el de muchas nuevas ciencias: han existido siempre en estado disperso, en atisbos o aun aciertos parciales, y el problema de su constitución consiste en seleccionar, aislar y organizar, dentro de una ciudadela propia, las energías que se perdían en el aire.

Los peligros del lenguaje como signo de las operaciones mentales eran ya los temas tácitos de Zenón eléata, en sus famosos enigmas, como el muy conocido de Aquiles y la tortuga. En la pura especulación verbal, gana la tortuga; en la práctica, gana Aquiles. Aristóteles tenía conciencia de los absurdos a que lo conducía el puro pensamiento verbal, sin el contraste de la observación objetiva. Con igual fundamento, en el año 1300, Occam se alzó contra los "universales" y "absolutos" de la filosofía medieval, en que veía trampas de palabras. Tanto Roger Bacon en 1250 como Francis Bacon en 1600, mostraban la misma cautela y se encaminaban al método científico como hoy lo entendemos, que es un echarse fuera de la cámara oscura del verbalismo. Galileo rectificaba a Aristóteles, no con argumentos racionales o verbales, sino midiendo el tiempo en la caída de una bala de cañón desde la famosa Torre Pisana. Bentham, en su preocupación de legislador, sintió hondamente el problema semántico de emparejar las palabras con el sentido. Baldwin, en su obra *Thought and Things, or Genetic Logic* (El pensamiento y las cosas, o Lógica Genética), ha dejado también preciosos análisis sobre la "significación".

Lady Viola Welby, escritora inglesa del siglo pasado, considerada por sus contemporáneos como una extravagante, y atraída por los estudios de Bréal, fue la primera en ensanchar el problema, determinando una nueva etapa en la Semántica. Su artículo *Significs* o "la Signífica", en la 11ª edición de la Encyclopaedia Britannica, insiste —como por lo demás ella insistía incansablemente en su trato y en su correspondencia, según nos cuenta Wells, *Shape of Things to Come* (Aspectos del porvenir)— en que es posible hacer del lenguaje algo más conforme con nuestra actual visión del mundo, y en que la conducta humana que responde a éste y a todos los demás sistemas o situaciones de signos, cuidadosamente estudiada, puede ser base de todo un nuevo método de educación, de pensamiento, de con-

ducta, que nos emancipe de los acarreos casuales amontonados por la prehistoria y la historia en los fondos de nuestra conciencia. El caso de la humanidad contemporánea sería comparable al del muchacho huérfano, que, llegado a la mayoría, se hace cargo de sus responsabilidades familiares y decide mudar a su gente de casa, de muebles y de manera de vivir, con el ánimo de mejorar. En la actitud de Lady Welby están compendiadas las dos direcciones de la nueva Semántica, la lógico-científica y la psicológico-ética. Su problema puede trazarse en una frase: el Hombre ante el Símbolo.

En 1923, C. K. Ogden e I. A. Richards —el primero más bien inclinado a la psicología lingüística, el segundo más atraído últimamente por los enigmas de la lengua poética y la posibilidad de una crítica literaria con fundamento científico, y ambos propugnadores del Inglés Básico, utópica lengua auxiliar internacional que es como un inglés acicalado conforme a las conclusiones teóricas—, inspirados por Lady Welby, publicaron su obra *The Meaning of Meaning* (El significado del significado), que vino por decirlo así a popularizar la Semántica, provocando libros como el de Stuart Chase, *The Tyranny of Words* (La tiranía de las palabras), Hugh Walpole, *Semantics*, y S. I. Hayakawa, *Language in Action* (El lenguaje en acción), etcétera. Su punto de vista no es meramente especulativo: la lengua gobierna al mundo; hoy son llamadas a este gobierno inmensas mayorías, a quienes es fuerza dotar de instrumentos aptos; el aderezo del instrumento lingüístico es a la vez causa y efecto de un aderezo mental que se sustenta en la teoría de los signos. La doctrina de estos autores se compendia en el famoso triángulo, uno de cuyos vértices es el "signo", objeto, estímulo o "referente"; otro, el vértice de la reflexión, pensamiento, elaboración humana de todo orden o "referencia"; y el final, la palabra, frase o "símbolo". Nótese que no hay base del triángulo, que no hay línea directa entre el "referente" y el "símbolo", como lo creyeron los antiguos "analogistas" griegos, para quienes la cosa traía consigo en potencia su nombre o palabra denominativa. Obsérvese que la enfermedad semántica por esencia es esta confusión entre el "referente" y el "símbolo", que equivaldría a quererse comer la palabra "pan" en vez de la cosa pan. Advierten Ogden y Richards que el puente intermedio de la referencia (donde sin duda interviene la voluntad expresiva de que hablaba Bréal) puede llevarnos al lenguaje "referencial" o propiamente "simbólico", que desea comunicar al prójimo especies inte-

lectuales definidas, de carácter indicativo o informativo, o bien puede llevarnos a expresar especies "emotivas".

Los logísticos de la Semántica, los de la Teoría de los Signos o Semiótica, de la Teoría de la Verdad, etcétera, llegan, en su empirismo científico, a reservar a una parte el tesoro sagrado de las ciencias naturales, a desechar todo problema filosófico que no admita soluciones empíricas; y luego reducen todo el resto de la problemática filosófica a un cabal ajuste del juego lingüístico. Las "proposiciones necesarias" de la matemática o la lógica, nos dicen, no dan luces sobre el mundo, sino sobre nuestro uso de las palabras, y son meros espejos que nos reflejan en nuestra íntima contextura de formas mentales, pero no ventanas abiertas hacia el mundo. Ahora bien, el dominio científico de este juego lingüístico da por otro lado medios para la solución de muchas otras cuestiones hasta hoy tenidas por insolubles, y hasta establecen un común denominador para la unificación de todos los conocimientos, reducibles a algo como un álgebra general. Aquí, aunque su obra no se agote con esto, pueden citarse los nombres del lógico de Varsovia Alfred Tarski, de Otto Neurath, Rudolf Carnap, Bertrand Russell, C. W. Morris, Leonard Bloomfield, P. W. Bridgman, etcétera.

El semantista considera ciertos extremos hasta hoy poco investigados, como lo son nuestra actitud inconsciente y pasiva ante el lenguaje, la función de los símbolos en la conducta, la influencia de las estructuras lingüísticas heredadas, los contextos extralingüísticos que producen consecuencias lingüísticas. El estudio de estos extremos descubre muchos errores estereotipados y hasta residuos del pensar prehistórico o idolátrico.

Muchas investigaciones científicas venidas de muchos puntos del horizonte han contribuido a fertilizar el campo especial de la Semántica: la Antropología, con Bronislaw Malinowski, recién fallecido, nos enseña a ver en el lenguaje una manera de conducta humana, una integración vital del hombre, y no sólo un conjunto de contenidos lingüísticos aislados del mundo. Thurman W. Arnold ha llevado este punto de vista a sus conclusiones sociales en *The Symbols of Government* (Los símbolos del gobierno). B. L. Whorf, con la prueba de las lenguas extrañas a la gran familia indoeuropea, nos demuestra que las pretendidas "leyes mentales" de nuestra filosofía clásica no son de aplicación absoluta para toda la humanidad. También han hecho útiles aportaciones semánticas los psicólogos sociales y los es-

pecialistas que han estudiado la propaganda (Lasswell, Doob); los meros psicólogos (Piaget, Koffka); mientras los psicoanalistas han provisto abundantes informaciones y documentos.

El matemático e ingeniero Alfred Korzybski, un polaco americanizado, representa la postura más ambiciosa con su Semántica General. Esta nueva postura incorpora una síntesis de todas las anteriores conquistas, con miras a la vez a una reforma total en la teórica y en la práctica, en el pensamiento y en la conducta. En su *Science and Sanity* (Ciencia y salud, 1933), descarta toda la Teoría del Significado, que considera orillada al bizantinismo verbal y técnico, y establece un estudio de las "valuaciones", o sea las respuestas del organismo humano, íntegro, ante los signos y sistemas de signos. Bajo nuestras "valuaciones" o "reacciones semánticas", yace una red de suposiciones lingüísticas y epistemológicas canalizadas por los nervios. Cuando estas suposiciones son infantiles, primitivas o no científicas, ellas conducen, no sólo a confusiones y perplejidades en el discurso y la discusión, sino también a errores estimativos en la vida diaria, errores que bien pueden llegar a requerir los cuidados del psiquiatra. Y, en efecto, los colaboradores de Korzybski han llegado ya a las aplicaciones terapéuticas de la Semántica General, afortunadas en ciertos casos de relación inmediata con la materia. Tales dolencias semánticas tienden a sistematizarse solas y están muy extendidas. Aun hay instituciones sociales y educativas fundadas en ellas. La crisis actual muestra cómo las culturas, al igual de los individuos, se ven empujadas a persistir en aquellos actos y doctrinas que parecen ideados para su propia destrucción.

Para guardarnos contra las falsas representaciones del mundo que heredamos con los sistemas lingüísticos y modelos mentales de nuestros salvajes antecesores; para fortalecer nuestro sistema nervioso de modo que refracte el medio lingüístico, impidiendo que las máximas útiles en una época se conviertan, al cambiar las circunstancias, en obstáculos para la siguiente, Korzybski propone una serie de artificios semánticos destinados a echar por tierra la tiranía de los hábitos estimativos precientíficos. Estos artificios son todos muy sencillos. Uno de ellos se reduce a un índice. La educación y los hábitos tradicionales, basados en la primer ley del pensamiento de Aristóteles (A es A), nos inclinan a responder a las semejanzas y a no percibir con igual nitidez las diferencias; y como la "significación" está condicionada por nuestro sistema neurosemántico, tendemos a reaccionar

uniformemente a todos los casos de A, olvidando las diferencias entre la palabra A y la cosa A, entre A^1 y A^2, entre A^1 1941 y A^1 1942, entre A en el contexto *x* y A en el contexto *y*. Pues bien: el sólo levantar estos índices, conforme a la regla de que A^1 no es A^2, nos educa en las diferencias lo mismo que en las semejanzas, nos enseña a tomar en cuenta los contextos y nos va creando un mejor acomodo en la situación vital de que se trate. Ya hace muchos años decía Rémy de Gourmont que sobraba tanto Diccionario de Asociaciones como hay por ahí, y lo que hacía falta era el Diccionario de Disociaciones.

Esta educación que Korzybski llama globalmente "no aristotélica", y de que sólo hemos dado un ejemplo, tiene por fin avezarnos para atacar conforme a la ciencia moderna los problemas hasta hoy abordados con instrumentos de superstición o vaciedades escolásticas.

No se trata de la ciencia en el sentido materialista del siglo XIX, pues la oposición entre materialismo e idealismo es uno de los fantasmas lingüísticos que Korzybski espera conjurar. Su orientación, flexible y sin dogmatismos, inspirada en la concepción de un universo flúido y abierto, en vez del antiguo universo elementalístico, estático y cerrado ("aristotélico"); su orientación atenta al carácter heurístico de los términos y a buscar relaciones estructurales más que "cosas en sí", encuentra ya el camino andado en muchos capítulos de la ciencia contemporánea: la geometría no euclidiana, la física no newtoniana, la mecánica cuantista, la medicina psicosomática, la psicología topológica de Kurt Lewin, la biología axiomática de J. F. Woodger, muchas ramas del arte y la literatura modernas. Según él, la ignorancia humana no estorba tanto al progreso como el no organizar los conocimientos de que ya disponemos en orden disperso.

Todas estas inquietudes se encierran en el anhelo de preparar al hombre para la edificación de un mundo mejor y más justo.

Bajemos de las abstracciones. Ilustremos las doctrinas con casos sencillos; tan sencillos que —siendo tipos de interpretación semántica legítima— no pasen del modesto nivel de la "gramática parda".

Si yo digo "mesa", la lexicología y aun la semántica del primer plano pueden enseñarme todo sobre la evolución anterior del cuerpo y del alma de esta palabra, hasta llegar a su estado actual. Pero falta, para que yo entienda el sentido de esa sencilla palabra, que la insertemos en su espacio —ya no sólo en el tiempo histórico—, en su situación vital, en su caso humano. Sólo así sabré si se trata de

la mesa de escribir o la del comedor, la mesa central de una región geográfica, la mesa de tennis, la directiva de una asociación, etcétera.

Goethe se encontró un día por la calle con una multitud que quería linchar a un infeliz. Se enfrentó con ella. Logró que el perseguido fuera entregado a la justicia tras una breve arenga. En su arenga hubo estas palabras: "Preferid una injusticia a un desorden, pues el desorden es causa de todas las injusticias."

¡Ah! Los comentaristas intencionados se apoderan de estas palabras, olvidan en qué momento se dijeron, olvidan quién las dijo, las arrancan como una flor del tallo, y una vez que logran secarlas, sacan peregrinas conclusiones. ¡Claro!, dice Ors. Es la filosofía de la autoridad. La verdadera esencia del Estado es el gendarme. "Tranquilidad se deriva de tranca." ¡Arriba esto, y arriba lo otro! (Que no quiero mancharme la boca.)

Poco a poco. Ante todo, Goethe no estaba definiendo su filosofía política, sino improvisando las primeras frases brillantes que se le ocurrieron, en plena barricada oratoria, para evitar un crimen colectivo. Después, jamás pudo querer decir (a menos que desconozcamos toda su obra y su vida): "Mejor es el orden injusto que el desorden justo", porque entonces ni hubiera escrito el *Fausto* ni hubiera sido quien fue. Él quiso decir, y salió del paso de cualquier modo: "Respetemos el orden de la sociedad, o sea la ley. Si empezamos a hacernos justicia por nosotros mismos a media calle, pronto volveremos a la caverna del primitivo. Es preferible que escape un delincuente a cometer entre todos un delito, no ya particular, sino general; lo cual deshace las instituciones conquistadas, sin sustituirlas por otras mejores, y además, deja establecido un cómodo precedente para seguir cometiendo delitos semejantes". Entonces ¿Goethe no dijo más que un lugar común? Sí, afortunadamente no dijo más que un lugar común. Pues qué, ¿la sociedad ha de gobernarse por extravagancias y originalidades ingeniosas? ¡No faltaría más!

Y siga de ejemplos. El ensayo sobre *Hoelderlin y la esencia de la poesía* muy bien puede ser lo más endeble que Martin Heidegger haya escrito en su vida. Olvidando ese contexto que es la naturaleza del poeta, se acerca a las palabras de Hoelderlin desde la filosofía sistemática, las corta y las seca, las priva de libertad, y luego las quiere entender conforme a coherencias racionales de que al poeta no se le da un ardite.

Sucede que el poeta Hoelderlin, en carta a su madre, le cuenta: "Estoy entregado a hacer poesía, esta tarea entre todas la más inocente". Pero, en cierta página que escribía por ese tiempo, Hoelderlin afirma que "el más peligroso de los bienes concedidos al hombre es la palabra". Y cátate al filósofo, monstruo en su laberinto, trayendo por los cabellos a todas las musas para que le expliquen el enigma, la tremenda contradicción aparente, en busca de una no menos tremenda conciliación final.

¿Qué contradición puede haber? El poeta, cuando le escribe a su madre, trata simplemente de tranquilizarla: "Estoy bueno, no tengas cuidado. Me porto bien. No hago más que poesía: total, nada". Pero cuando medita a solas, opina, y con razón, que la "palabra" (no ya la "poesía", y ambas cosas no son lo mismo, que entonces serían poetas todos los oradores de fiestas oficiales), que la palabra es un don peligroso. Y ya hemos dicho, en las páginas aquí leídas, que mediante la palabra se ha hecho mucho bien y mucho daño a los hombres. Cualquier psicólogo medianamente adiestrado en los secretos polares de la dialéctica comprende muy bien que, por íntima simpatía y virtud hegeliana, pensar en el anverso es también tener en la mente el reverso de la medalla; que, por los días en que Hoelderlin escribió estas cosas, le andaba adentro la preocupación sobre el valor y el efecto que la poesía y la palabra representan y producen en la vida humana; y que, con la medalla en la mano, y para muy distintos objetos, un día mostró la cara y otro día mostró la cruz. Y nada más. Y no podemos citar ni comentar lo uno o lo otro, sin recordar la distinta ocasión, el contexto diferente y la intención diversa en que aparecieron unas y otras frases.

De aquí que nada sea tan falso y peligroso como las citas aisladas de palabras en que no se toma en cuenta la frase, de frases en que no se toma en cuenta el párrafo, de párrafos en que se toma en cuenta el capítulo, de capítulos en que no se toma en cuenta el libro, de libros en que no se toma en cuenta al autor, su vida y su guardia ante la vida.

Tal es la gran lección semántica. El mundo atomístico, de cosas estáticas y aisladas, ha sido sustituido por el mundo cambiante y conexo de las relaciones y las estructuras. Tiramos de una palabra, y detrás de ella se nos vino encima el universo. Sin forzar las cosas, henos aquí ante la filosofía más legítima de Platón. Verdad, Belleza

y Bien se concilian en una Unidad superior. Ya no podemos creer en el "lindo estilo" ni en el "sutil ingenio" de los que colaboran en la ruina social.

México, julio de 1944.

SOBRE EL SISTEMA HISTÓRICO DE TOYNBEE

AUNQUE me desquito pensando que él parece más envejecido que yo, lo cierto es que "me muero de envidia" —grotesca parodia de César cuando contemplaba la imagen de Alejandro en Gades— ante este hombre de mis mismos años, Arnold J. Toynbee, que ha tenido ya tiempo y vigor para conquistar el mundo. Y no digo conquistar el mundo por el concepto de la gloria, que ese reino ya no podría ni quiero disputárselo: sino conquistar el mundo por cuanto ha logrado, en casi sesenta años de vida, un panorama de la historia humana tan bien trazado en sus contornos vastísimos como bien acabado en los detalles y relieves que le dan fisonomía y resalte. ¡Quién pudiera, en esta aerostación que sólo da la cultura, volar así, nuevo Diablo Cojuelo, sobre las ciudades de los hombres, sobre las edades, las civilizaciones, señalando la hora aproximada de su nacimiento y de su muerte; las reiteraciones o leyes posibles de sus crisis y su desarrollo; sus ritmos y semejanzas, sus derivaciones y parentescos, si los hay; su misteriosa soledad en algunos casos de sociedades primitivas; su creciente trabazón al andar del tiempo!

Ya que no una filosofía de la historia —aunque ahora, en las conclusiones, se acerca a una religión de la historia—, Toynbee ha llegado a una síntesis luminosa y clara. No hay más deleitable lectura que ese navegar por los seis enormes volúmenes de su *Estudio de la historia*, todavía no íntegramente publicado. Pero el lector no especialista, a quien puede cansar la reiteración de los ejemplos —tan valiosos y de tan original interpretación en sí mismos— sin duda preferirá el compendio en un modesto volumen que, bajo la vigilancia del autor, ha publicado el año pasado su discípulo D. C. Somervell. No me propongo aquí reseñar tal síntesis de la historia, que cada uno debiera conocer por sí mismo, como una preparación a la vida en la época contemporánea; sino solamente ofrecer algunas observaciones.

Menos brillante que Spengler, cuya *Decadencia de Occidente* ha corrido con tanta fortuna antes de la guerra, aunque dotado de un estilo lleno de fluidez y que posee las virtudes del crecimiento interno, Toynbee es mucho más historiador que Spengler, y sabe mucho

mejor que él guardar su física de su metafísica. Pues al fin y al cabo esa Ciudad de Dios, a la que se va acercando en sus últimas conferencias de los Estados Unidos y en sus últimas publicaciones, para nada afecta la relativa objetividad de sus trabajos, y tiene el valor de un epifonema final o un *Laus Deo.* (Tampoco puede decirse que perturbe el vigor científico de Werner Jaeger, sumo helenista, cierta atracción agustiniana hacia la interpretación religiosa de la historia, que él sería el primero en confesar y que se irá percibiendo más y más en sus investigaciones de futura publicación.) No, Toynbee no aplica, germánicamente, como Spengler, sus moldes teóricos sobre la masa de los hechos humanos, sino que intenta desentrañar los principios en el seno de los hechos mismos, conforme a la lógica inductiva del empirismo inglés. Y así encuentra su sitio propio en la tradición representada por San Agustín, Bossuet, Voltaire, Herder, Hegel, Marx, Buckle, Wells y Spengler.

Cuando todavía nadie comenzaba a leer a Toynbee en América, yo discutí largamente en *El deslinde* (1944) su noción, demasiado simplista por ser "cuantitativa", sobre las diferencias del pensar histórico, el científico y el poético; pero esta noción tampoco inficiona en modo alguno su arquitectura de la historia, y aparece en un mero apéndice a manera de ensayo suelto.

Lo que desde luego sorprende en Toynbee, como lo ha advertido el doctor P. Geyl en su conferencia de Utrecht (9 de noviembre de 1946) es la información, el saber casi sin precedente; la familiaridad con que se mueve entre las civilizaciones de Asia, China, India, Egipto, América, la greco-romana, en que es reconocida autoridad; la Biblia, Goethe, Shakespeare, Marvell, Shelley, Blake, Meredith... Toynbee es probablemente el hombre más culto de nuestro tiempo. Y luego, no nos sorprende menos esa unidad de la obra que parece superar la fluencia, el advenir de toda creación literaria; esa unidad que se impone sobre el movimiento y el proceso mismo del escribir: las referencias cruzadas hacia adelante y hacia atrás entre las cinco secciones que llevan los seis volúmenes actuales; y lo que de veras asombra, las referencias a las ocho secciones aún inéditas y que han de ocupar los próximos volúmenes. ¡Se diría que la obra existe de toda eternidad, o al menos como ente estático en la cabeza del autor, antes de sufrir esa aplicación sucesiva en letras que los franceses llaman "tender sobre el papel"!

La obra es un estudio comparado de las civilizaciones, encaminado

a alcanzar algunos perfiles necesarios de toda historia humana. Los "campos históricos" o "civilizaciones", y no las *parroquiales* apariencias de los "Estados", son las verdaderas unidades de la historia. En los seis mil años que nuestras noticias abarcan, ha habido veintiuna civilizaciones. (Por cierto que cuatro caen en Hispanoamérica, y tres de ellas, en México.) Vemos cómo todas ellas nacen, viven y perecen, con excepción de la occidental o latinocristiana, que todavía se mantiene, y sobre cuyo futuro nada nos dice aún la parte publicada del *Estudio de la historia*, pero sobre el cual Toynbee se ha manifestado optimista en varias ocasiones. Quiere esto decir que Toynbee no cree inevitable el que las civilizaciones perezcan. La salvación, a su ver, tiene que buscarse, en suma, por un incremento del sentido religioso en el mundo, donde el cristianismo podrá venir a ser el heredero universal de todas las altas religiones y civilizaciones pasadas.

El nacimiento de las civilizaciones no es para Toynbee efecto de las condiciones favorables de los ambientes, sino de un desafío de obstáculos (naturales u otros) que encuentra una respuesta adecuada en la voluntad del hombre. Al reves de la teoría paradisiaca de Herodoto, el Egipto no es un don del Nilo, sino que se ha edificado contra el Nilo, y domesticando la feracidad natural. ¿No fue así como se musculó el azteca para la fundación del futuro imperio mexicano, luchando contra los inevitables e insalubres pantanos en que vino a meterse? Este choque causa la desviación, bastardeo o diferenciación de lo puramente natural con que toda civilización comienza.

El desarrollo o crecimiento de las civilizaciones procede de un dominio gradual sobre el ambiente, de que resulta una "eterealización". Por vencimiento de lo puramente material, los impulsos comienzan a motivarse de adentro hacia fuera, con autonomía, invención o iniciativa humanas, fundamento de la libertad en la historia. La creación procede de minorías o individuos, y se derrama como en "la invención y la imitación" de Tarde, a quien no se cita. (La fórmula de Toynbee es algo como "requisa y restitución".)

La ruina de las civilizaciones, como ya lo decíamos, no es para Toynbee una ley férrea; es un desliz, un fatal tropiezo, un accidente. Pues no se acepta para las sociedades la metáfora animal de Spengler. La causa de tal ruina es alguna descomposición interna, pero no una determinación exterior. Ya es la fuerza retardataria o incrustación mecánica de la *mimesis*; la estratificación de instituciones que

la vida desborda y asumen efectos paralizantes; la "némesis de creatividad" o fatiga que sucede al esfuerzo y agota la vitalidad de los pueblos después de un inmenso apogeo ("idolización" de conquistas, instituciones y técnicas; intoxicaciones del triunfo, etcétera).

A la ruina sucede la desintegración, proceso en que las regularidades son todavía más aparentes de una a otra civilización, y a través de las edades. La minoría creadora se convierte en minoría gobernante; las masas, en proletariado (entiéndase: un grupo acarreado por una civilización sin ya participar en ella.) Aparece el cisma como síntoma, cisma en tres partes, pues, además de la minoría gobernante, sobrevienen un proletariado externo y un proletariado interno. Continúa el proceso de desafío y respuesta, pero ya las respuestas no resuelven, sino sólo momentáneamente apaciguan. Cunde, con la inarmonía social, el sentimiento de impotencia y pecado. Alteradas las normas de estilo y conducta, se intentan soluciones de "arcaísmo" (repetición automática de un pasado muerto) o de "futurismo" (salto en el vacío), o bien de retraimiento en los casos individuales. También se da el que Toynbee llama "cisma de palingénesis": el proletariado, al segregarse, funda otra religión superior, creación sólo en apariencia debida a la mayoría social. El proletariado externo se guarece en "bandas de guerra" y "poesía heroica", movimientos que no entran en la circulación de la sociedad ya condenada a desaparecer. Es la Era de Turbulencias, otra señal de muerte, que en su carácter violento desata guerras atroces entre los Estados conscientes de su independencia, y en su fase de alianza se incorpora en la mejor creación de las minorías gobernantes, o sea el Estado Universal, por desgracia efímero y que pronto se despeña en tira y afloja renovado de discordia y concordia. En tanto, como en crisálida, una nueva civilización sucesora se ha estado preparando, por obra de la Iglesia Universal elaborada por el Proletariado Cismático.

La acción individual, en tales casos, cuenta poco. Hay cuatro tipos de salvadores: dos salvadores *de* la sociedad: *1)* por el sable y por el poder; *2)* por la apelación al pasado o al futuro. Y dos salvadores *contra* la sociedad: *1)* los fundadores de filosofías para las minorías dominantes; *2)* los fundadores de religiones, cuyo reino no es de este mundo.

Así como las fases de desintegración se repiten con más regularidad que las de creación, así también, en las decadencias, la psicología individual toma por los cauces monótonos de la "standardiza-

ción", contraria a la diversificación fecunda de los crecimientos. El pulso mortal late con los mismos compases: discordia, concordia; sub-discordia, sub-concordia; catástrofe.

Toynbee fue precedido por el modesto Flinders Petrie (*The Revolutions of Civilization,* 1911) y por el conspicuo Spengler, que no deja de evocar a Gobineau (*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, 1853-1855). Y aunque difiere de Spengler en muchos respectos, y desde luego por sustituir al concepto de determinación racial el de determinación cultural, más difiere aún del materialismo histórico, por su constante alegato de libertad moral y su constante finta hacia la meta religiosa. Por lo demás, pretender que realmente haya logrado hacer hablar a la totalidad de la historia sin canalizaciones y adulteraciones subjetivas, sería pedirle algo que supera los supuestos mismos de la inteligencia concedida a los humanos. De aquí que a veces parece seleccionar lo que le conviene en la historia, y otras, interpretarlo de un modo que no es la única interpretación posible en el caso. De éste, como de todos los libros sistemáticos, bien puede decirse que preferimos los episodios al sistema.

Aun la brillante fórmula del "desafío y respuesta" no nos parece de una aplicación absoluta. A cada una de las generalizaciones de Toynbee (aun declaradas como *tendencias*), habría que añadir aquel *signo de probabilidad* o aquel *signo de sugestión* que Renan echaba de menos, en su afán de matizar los grados, desde la ignorancia a la certeza, pasando por la *doxa* u opinión y la *episteme* o conocimiento. Problema que Mallarmé, en el orden poético, resolvía con letras de distintos tamaños.

Ni qué decir que nos asombra un poco esa candorosa teología con que se procura explicar el origen del mal, para mejor garantizar así el triunfo definitivo del bien: Dios hizo la creación; la creación estaba perfecta; a fin de divertirse en seguir haciéndola, tuvo que inventar el mal, el deterioro; y encomendó al Diablo que le metiera zancadillas a lo largo de la jornada histórica. A pesar del testimonio del *Fausto*, abrigamos algunas dudas al respecto...

Los argumentos de analogía de que Toynbee usa liberalmente, al punto de establecer inesperados paralelos entre los turcos y los esquimales, entre Pedro el Grande y Émile Ollivier, entre San Pablo, Maquiavelo, el Buda y Dante, son recursos que deben manejarse con la mayor cautela. Tampoco hace falta ser materialista histórico para reconocer que el pasado nos da pocos elementos sobre el horóscopo

de nuestra época, por las inmensas transformaciones científicas y materiales del último siglo y medio. Ellas son tales que seguramente han comenzando ya a alterar aun la fisiología del hombre. (Nuestros abuelos, que podían andar a pie para recorrer todo el campo de sus diarias actividades, comían y bebían en forma insoportable para un contemporáneo, cuya existencia es *sedente*, si no *sedentaria*, hasta cuando vuela de un continente a otro.)

Además, como explica el profesor Geyl, Toynbee considera con desconfianza —para establecer su teoría de los campos históricos— las independencias nacionales. No hace plena justicia a la energía histórica de la vida nacional, al deseo nacional de preservación y de expansión, bien discernible a lo largo de la carrera humana. Acaso borra demasiado las variedades nacionales para llegar, por ejemplo, a su abstracción sobre la unidad "civilización de Occidente". ¿Y qué no pasará, si los viéramos tan de cerca como a éste, con otros campos históricos distantes o del todo abolidos? "Y cuando presenta la civilización —en el sentido de sus veintiún tipos— como el menor campo de estudio histórico realmente inteligible, en realidad nos propone una exigencia del todo impractible." ¡Y la prueba es que tiene por fuerza que violar su principio constantemente, pues para dibujar por ejemplo, el fenómeno de un nacimiento o crecimiento, le es imposible considerar sus *civilizaciones* en conjunto, y tiene que incurrir en los casos *nacionales*, que él declara, desdeñosamente, chismorreos de campanario! En cambio, no duda en atribuir al espíritu de los tiempos (*Zeitgeist*) ciertos impulsos específicos de este o el otro rincón nacional de Europa, y en que no todo el Occidente participa.

Todas estas dudas son, en suma, consoladoras. Ya no nos sentimos obligados a pensar que la historia humana, del siglo XVI en adelante, es un mero derrumbe; ni tampoco a aceptar —en consecuencia— los especiosos argumentos con que, a última hora, Toynbee quiere consolarnos respecto al futuro destino de nuestra civilización.

Agosto de 1948.

NOTAS A TOYNBEE

PERMÍTANSEME algunas notas a Toynbee, el filósofo de la historia.

1ª: No deja de halagarme el haber encontrado en su *Study of History* (I, 206 *n.*) la sugestión, por mí adelantada en *El suicida* (1917), sobre si la inteligencia, a veces, tendrá por fin el fabricar instinto, como un ahorro de esfuerzo por parte de la naturaleza. R. W. G. Hingston, al menos, tratando de los insectos en sus *Problems of Instinct and Intelligence* (Londres, 1928), dice que el instinto comenzó como acto razonado y luego se volvió automático.

2ª: Brousson explica que su entendimiento con un hombre de generación anterior, como lo era Anatole France, se debe a que él, Brousson, venía de la provincia, y como la provincia conlleva un coeficiente de retardo, algo había de común en la preparación cultural del viejo y el joven. —Y ahora Toynbee, al contarnos el origen de su vocación histórica, nos explica así el retardo que él traía con respecto a su propia madre, que correspondía por decirlo así a una etapa posterior: "Mi madre, por lo mismo que pertenecía a la primer promoción de mujeres universitarias de Inglaterra, se había educado en los cánones de la moderna historia occidental, llevando por guía la historia nacional de Inglaterra. Pero su hijo, como muchacho, cayó en una escuela pública inglesa de viejo estilo, y tanto allí como más tarde en Oxford, se educó casi enteramente en el trato de las clásicos griegos y latinos" *Felix culpa!* Esto dio al futuro meditador de la historia varias ventajas innegables:

a) La historia greco-romana nos aparece en su perspectiva despojada y como un conjunto acabado, en constraste con nuestra historia de Occidente en pleno advenir, donde nos falta el necesario *recul* que dicen los franceses, y los árboles no nos permiten ver el bosque.

b) La historia clásica ha sido limpiada de toda información superabundante y ociosa, gracias a la misma catástrofe que abre una zanja o interregno entre la sociedad greco-romana y la moderna.

La historia clásica, además, carece del fárrago burocrático y expedienteo característicos de la moderna era pre-atómica, y ofrece en sus fuentes singular asepsia. Leyes y tratados cuentan allá tanto como los versos, las estatuas y los monumentos, singular integración cultural difícil de organizar en el laberinto moderno.

c) El mundo greco-romano es un campo histórico cabal, una ecumene inteligible, y no un semillero de "parroquias" —concluye Toynbee con desdén para todo lo que huela a nación. Y de aquí su teoría de las civilizaciones como últimas e irreducibles unidades históricas.

3ª: Tercera observación, que es también coincidencia curiosa: En el *Pasado inmediato* —1941—, al dibujar la era porfiriana que precede a nuestra revolución de 1910, yo advertía cómo la gente de aquel tiempo se consideraba ya fuera del tiempo, fuera de la historia; cómo la historia le parecía prehistoria, convulsiva etapa anterior, comparable a la geología juvenil de la tierra antes de la formación de los continentes; como México, llegado a estado de madurez, le ofrecía la promesa de una estabilidad, de un remate, de un saldo último y feliz para las vicisitudes históricas. Don Porfirio era un Zeus de cuyas manos colgaban las cadenas que sostenían el mundo.

Pues bien: por lo visto este sentimiento de no pertenecer ya a la historia no era cosa puramente nuestra, sino que andaba en el espíritu general de la época, el famoso *Zeitgeist*. En efecto, Toynbee habla en idénticos términos de la Inglaterra victoriana. El hombre de entonces se creía llegado a tierra firme —dice— y a salvo de la corriente histórica. Y aun sentía conmiseración para los pueblos que aún vivían en la historia. El fin del imperfecto tránsito histórico había sobrevenido para Inglaterra, en lo exterior, con la batalla de Waterloo (1815); en lo interior, con el Great Reform Bill (1832); en lo imperial, con la represión del Motín de la India (1859). Y tal ilusión de extratemporalidad no sólo se daba para Inglaterra. En los Estados Unidos, la clase media del Norte consideraba la historia terminada con las victorias federales de la Guerra de Secesión. En Prusia, si no en toda Alemania, el triunfo sobre Francia y la fundación del Segundo Reich (1871) había coagulado el fluir histórico (ver Toynbee, *Civilization on Trial*, págs. 6, 17 y 18).

Ya yo sospechaba la universalidad de este sentimiento: "Estos gobiernos de longevidad tan característicos del siglo —Victoria, Fran-

cisco José, Nicolás— no sé qué virtud dormitiva traían consigo. Bajo el signo de Porfirio Díaz, en aquellos últimos tiempos, la historia se detiene, el advenir hace un alto." (*Pasado inmediato*, pág. 6.) Y algo más adelante, me refiero al recelo con que los hombres de aquella Pax Augusta contemplaban a los inquietos países del continente donde todavía se estaba en la historia.

Junio, 1948.

IV

AL YUNQUE

[1944-1958]

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

Los ensayos núms. 1, 4, 5, 9, 11, 13, 14 y 16 y parte del 12 y del 17 circularon antes a través de la American Literary Agency de Nueva York (A. L. A.) por varios periódicos y revistas de América y Europa, años 1956 a 1959. El 3 se publicó en la revista *Humanidades* (Mérida, Venezuela, 1959). El 6, en la revista *Mito* (Bogotá, 1956), El 7, en la revista *Kátharsis* (Monterrey, 1956). El 8, en la revista *Cuadernos Americanos* (México, 1958). El 10 es inédito. El 15, bajo el título "Los nuevos caminos de la lingüística" salió anteriormente en *Cuadernos Americanos* (México, julio-agosto de 1957) y en la *Memoria de la Academia Mexicana de la Lengua* (México, XVI, 1958). El 12 y el apéndice núm. I se publicaron en *Vida Universitaria* (Monterrey), *El Comercio* (Lima) y el "Papel literario" de *El Nacional* (Caracas), entre 1958 y 1959. El apéndice núm. II, texto destinado a las escuelas de segunda enseñanza, aprovecha algunas páginas de mi ensayo "Reflexiones elementales sobre la lengua" (*Marginalia*, 2ª serie) y fue antes distribuido en un folleto de la Secretaría de Educación Pública (México, 1959).

Proemio

1

CARTA A MI DOBLE

Sr. D. Alfonso Reyes,
donde se encuentre.

Mi estimado y laborioso Doble:

Aunque tengo a la mano el "tú", prefiero que sigamos, como hasta hoy, con el "usted" (ya que en el valle de Anáhuac el "vos" meridional sería insólito), porque entre nosotros ha habido siempre una tierra (o éter) de nadie —medio milímetro el espesor—, donde suelen acontecer leves torbellinos psicológicos. De modo que, como dice nuestro vulgo: "Juntos, pero no revueltos."

Y voy a satisfacer sus dudas, sin más preámbulo. Y no se inquiete usted si me burlo un poco de mí mismo, que eso es señal de buena salud. En efecto, hubo un día, hace más de diez años y pronto completaremos quince, en que me dominó el afán de clavetear, más que poner, algunos puntos sobre las íes a propósito de la cuestión literaria. Incurrí entonces en *El deslinde*, cuyos análisis desconcertaban a algunos, porque comencé a ras del suelo, partí del cero, de lo obvio y evidente según la lección de Aristóteles, convencido de que bajar desde lo más alto es expuesto a deshacerse en el aire.

Otros, como usted recordará, más bien pensaron que el libro era de difícil lectura, cuando es mucho más fácil de lo que a primera vista parece. Lo hacen algo temible, es justo reconocerlo, las denominaciones abstrusas, su mucho aparato de párrafos numerados, las constantes referencias hacia adelante y hacia atrás, los resúmenes de resultados adquiridos y cuadros de resultados por adquirir; en fin, precisamente sus esfuerzos de claridad, el exceso de cuidados y explicaciones para ir conduciendo al lector. Me pasó lo que les pasa a esos mundanos primerizos que, cuando ofrecen una recepción, cansan

a la gente con sus atenciones y no la dejan moverse por donde a ella se le antoja.

Yo conocí a un diplomático europeo, víctima de cierto tegumentoso temperamento nacional, que, para sus saraos, comenzaba por convidar telefónicamente a los colegas; después, les enviaba la *aide-mémoire* de estilo; luego —al llegar el día de la fiesta—, volvía a recordarles por teléfono la invitación; los esperaba a la puerta de su casa; les ayudaba a quitarse el abrigo y sombrero; les hacía firmar en el álbum de las visitas; los llevaba del brazo hasta el ambigú y les servía él mismo; les ofrecía recitaciones y actos musicales; brindaba en voz alta con el whisky de la media noche; devolvía a todos personalmente las prendas del vestuario; los acompañaba hasta el auto; a última hora, con un guiño de complicidad y como si se hiciera un hurto a sí propio, les deslizaba en el bolsillo un saquito de bombones; y casi puedo asegurar que, antes de cerrar la portezuela, les aseaba el calzado con su pañuelo. Al día siguiente, para agradecer la presencia de las damas, les enviaba un ramo de flores. Y aunque siempre me quejé de este agobio de miramientos, por lo visto no llegué a absorber la moraleja, o no supe aplicarla bien al caso de la investigación literaria.

Pude recordar algo que he leído en *El cortesano* de Castiglione, la célebre carta de Góngora a Lope sobre las ventajas de los enigmas poéticos —que varias veces he comentado con fruición— y toda esa insigne polémica de la antigüedad respecto al valor de la alegoría (o *hypónoia,* como se dijo antes), la utilidad de lo recóndito y misterioso, honor de los vetustos oráculos (sobre todo los de Apolo Loxias, "el tortuoso", "el oblicuo"), la conveniencia de no adormecer el apetito por el posible sentido oculto, armas esgrimidas contra las acusaciones platónicas sobre los pasajes de Homero que parecían —y eran— irrespetuosos y blasfemos. Pues no conviene explicarse tanto a los lectores y, como decía Máximo de Tiro, esos peligrosos innovadores que han dado en esclarecerlo todo "nos brindan una pobre filosofía desnuda y vergonzosa, muchacha del arroyo que quisiera entregarse a todos". (*Or.* XXVI, cap. II.) Pero todo esto parece que se me borró de la mente.

Muy posible es que, al llegar a cierto clima de mis estudios, haya yo cedido al afán de dejar caer como lastre aquella viciosa inflación que durante muchos años se había venido acumulando; lo que hacemos con esos residuos de la vida doméstica que conviene expulsar

a tiempo: periódicos, botellas, ropa vieja, muebles inservibles, escribanías de obsequio recibidas los días de cumpleaños, miniaturas de estatuas clásicas. (¡Lujo de los gustos humildes, caro Juan Ramón, tú que clamabas contra la pequeña Venus de Milo en una mesita de la sala de Pepe!)

Pero creo que también me movía un oculto afán de venganza. Me incomodaba que, entre nosotros —y aun en ambientes más cultivados —quien quiere escribir sobre la poesía se considere obligado a hacerlo en tono poético (¡ya con esa Musa hemos cumplido caballerosamente a su tiempo y lugar!), y se figure que el tono científico o discursivo es, en el caso, una vejación. "Yo sospecho —me decía José Gaos— que lo mismo les pasaba a los místicos cuando los teólogos comenzaron a establecer la *ciencia de Dios*." Pero una cosa es orar, y otra filosofar sobre el sentido y alcance de la plegaria; una comer, y otra escribir sobre dietética. Si entre nosotros se usaran las prácticas de los liceos a la francesa, los niños mismos sabrían que se pueden examinar los textos poéticos mediante procedimientos intelectuales, sin que ello sea un desacato ni tampoco una impertinencia. En cambio, muchos, por acá y por allá, no sólo esperan el piquete del estro antes de emprender una labor puramente metódica, sino que, además, se desabrochan el cuello, se despeinan y hasta entornan los ojos.

Pude organizar, para los prolegómenos de mi teoría literaria, una respetable masa de papeles. Pero tuve que dejarme fuera algunos avances en el terreno mismo de esa teoría, páginas que venían a ser la continuación casi ofrecida en *El deslinde.* ¡Ay! Mi órbita de cometa se dejó ya atrás esa cierta zona del espacio. Medir la distancia a pequeños palmos me parece hoy menos tentador. Y además, no creo ya tener tiempo para levantar otra armazón semejante, y aun he llegado a creer, sinceramente, que *le jeu ne vaut pas la chandelle,* no sé si por el juego mismo o por los que lo ven jugar... Hasta la distinción entre "teoría de la literatura" y "ciencia de la literatura" es difícil —y aun ociosa— para quien no se haya fabricado, como yo, toda una máquina. Romperemos, pues, en adelante, el arreglo sistemático de esos capítulos inéditos; les extraeremos la sustancia, y la esparciremos por ahí en breves ensayos más fáciles de escribir, más cómodos de leer, y ojalá no por eso menos sustanciosos. Así acabó, pues, aquella tan ambiciosa teoría literaria. *Alas, poor Yorick!*

Temo, mi estimado Doble, haber contado con su sentido humorístico algo más de la cuenta, pues, como dijo el poeta, la ironía tiene sus peligros. Lo saluda muy atentamente esta "sombra de la caverna" (*pace* Platón) de que usted es el paradigma.

Septiembre de 1957.

2

DEL CONOCIMIENTO POÉTICO

PREFIERO esta vez emplear la expresión "conocimiento poético", aunque sea algo confusa, a la expresión "conocimiento irracional", que resultaría detonante. Lo cierto es que grandes culturas han podido vivir usando apenas de lo que hoy llamamos conocimiento racional. Se ha dicho mil veces que el Oriente fue, sobre todo, contemplación, y el Occidente sobre todo es acción. Dibujando algo más cuidadosamente estas generalizaciones huecas, se dice también, sin mucha violencia, que la India fue meditación religiosa injerta en una metafísica de las castas; China, etiqueta y ceremonial proyectados desde la corte civil de los mandarines hacia la figura del universo; la Mesopotamia, código político y guerrero, propio de pueblos acuartelados contra invasiones de hordas todavía semizoológicas; Egipto, reducto y remanso académico, en que una base suficiente de ingeniería hidráulica permite, con la complicidad de un ambiente ya domeñado y propicio, embalsamar la vida y reducirla a una cifra estática y a una moral de ultramundo; la gente hebrea, marejada de nacionalismo y proselitismo de Dios entre cóleras de justicia social, en tanto que brota, de las ruinas del mundo clásico, la caridad evangélica. Hasta aquí no puede decirse que el conocimiento racional sea la meta buscada, aunque los grandes ríos de las vetustas civilizaciones fluviales parezcan arrastrarlo en gérmenes.

La razón comienza por ser laica, como ya lo entendía Tucídides al asegurar que toda investigación pone fin a un mito. Y la razón no surge en los ríos, sino en el mar: no en las mencionadas culturas fluviales, sino en las culturas marítimas que las suceden. Laico es el espíritu mercantil que gobierna las navegaciones fenicias. Anteriores aún, las talasocracias primitivas de Grecia, los pueblos de las islas egeas, concilian la doble tendencia del mercantilismo laico y de la contemplación reverente. En su hora, las talasocracias salen, por una parte, a derrotar las empresas marítimas del fenicio, y por otra parte, dando y tomando, cambian con el Oriente próximo muchos efluvios de tipo "asiático", que hasta hace poco se consideraban tan

sólo como influencias venidas del Egipto o de Babilonia. Y luego, bajo la sacudida de las invasiones septentrionales, sólo fecundas por cuanto evitan el adormecimiento y no por las pretendidas excelencias íntimas del salvajismo, se libran de caer en el hieratismo oriental, y al fin comunican su inquietud a los ágiles jonios. La angosta faja del Asia menor es entonces cuna de la ciencia. Y de aquí, aun sorteando y penetrando el quiste guerrero de la ciudadela espartana, o sobrenadando los torbellinos religiosos que hacen aflorar los viejos fondos autóctonos en traza de misterios dionisiacos y órficos, y olvidando o rejuveneciendo las raíces, acaso matriarcales, del culto a Deméter, la Grecia histórica se encamina hacia la "teoría" y hacia el "logos": hacia una concepción del universo en especies visuales equilibradas con especies verbales, feliz maridaje de ojos y lengua. (No debemos olvidar, con todo, que si los filósofos atenienses aíslan su Grecia aséptica como bajo un fanal para conservarla en un medio estéril —digámoslo en lenguaje médico—, se dejan fuera toda esa realidad hirviente y amorfa que Dodd ha podido llamar "la irracionalidad griega".)

Roma, sobre el puente de la conquista macedónica, recoge lo más pesado de la armadura, y la Polis espiritual se vuelve policía guerrera y administración de imperio. Ya, para entonces, Alejandría ha jardinado la ciencia y la gramática. Sobre la universalidad así urbanizada, corre el aceite del Cristianismo, cuyas llamaradas se despedazan paradójicamente bajo las ráfagas frías de la dialéctica helenística, extraño consorcio del que nace la Iglesia.

Pronto triunfa la lengua sobre los ojos, y sobreviene la era escolástica, heredera de la dolencia griega que consiste en partir cabellos en dos y palabras en tres. Todo es ya vicisitudes de la razón. Ante el análisis exacerbado, ante el excesivo verbalismo, se busca un refugio, primero en la fracasada simplificación musulmana —que dejó de serlo en cuanto los árabes se volvieron civilizados y civilizadores—, y después, al llegar la era moderna, en la referencia a los objetos experimentales, en la inducción y en el Nuevo Órgano. Y la tácita controversia entre el conocimiento racional y el poético se expresa, de pronto, en la postura que frente a Descartes adopta Vico y que no tiene sucesión inmediata. Finalmente, he aquí, en la era contemporánea de la física, el vuelco de la razón en la acción, donde ya casi se confunde la racionalización con la máquina. Y entonces parece que ya no hay cultura posible sin este dominio industrial de

la materia, sin esta manera de civilización en que hoy vivimos (o morimos). Y a esto, con ser cosa ya tan distinta, se lo llama, a bulto y con manifiesto desvío, el conocimiento racional.

No sólo en la historia, sino también en cada persona, se da el conflicto del conocimiento racional y el extra-racional, con vaivenes e intermitencias. Y aquí como allá, al definirlo, los conceptos se dejan de lado —véase lo que acierta a hacer la razón— la carne y la sangre de la simple compleja y siempre contradictoria realidad.—Y esta flaqueza de los medios intelectuales nos introduce de una vez en nuestro argumento.

La teoría de los valores, que ha irrumpido triunfalmente en el pensamiento contemporáneo y que parte en dos la noción clásica del ser —allá el ser propiamente tal y acá el valor puro—, arrastra consigo, entre otras, las huestes del conocimiento poético. La reciente filosofía de la cultura, aplicada a cordinar el orden de cultura frente al orden de naturaleza, orden éste que fue tema predilecto de las especulaciones tradicionales; y asimismo la nueva antropología filosófica, aplicada a dilucidar los contenidos del espíritu, siguen pareja consecuencia y franquean el acceso al conocimiento allende la razón. Contribuye a flexibilizar las aduanas el temporalismo de Bergson y Heidegger. Y la fenomenología de Husserl, descripción neutra de los entes —ora empíricos, psíquicos o ideales—, que deja para más tarde las hipótesis explicativas, mil veces viaja por los mismos caminos que la representación poética del mundo. Todo ello confluye en forma tal que ya la poesía, lejos de vagar como implorante, ve que se le abren de par en par las celosas puertas del filósofo. A los esqueletos del racionalismo suceden las presencias corpóreas, cuya legalidad nadie niega ahora en nombre de ningún sistema métrico, aunque por todas partes les sobren brotes irracionales. Lo que parecía anhelo y adivinación entre los románticos a comienzos del pasado siglo, es hoy legítima doctrina. Los atisbos buscan la coherencia. Y la razón reasume su verdadero servicio, limitándose a ponerlos en orden.

Todo concepto es, en buena parte, un falseo, una "estilización" y hasta una caricatura del objeto real a que se aplica. La inteligencia procede como el cazador que, para captar la presa, comienza

por matarla. Enfoca su blanco, y sobre él dispara su flecha, y sólo consigue apropiársela una vez que le ha dado muerte. Entender es mentir un tanto, al modo como lo es el alimentarse. Porque tampoco nos nutrimos con los organismos animales y vegetales, sino sólo con sus destrozos y despojos, y traer a sus elementos químicos el trigo o la liebre es desintegrarlos. Somos necrófagos por el vientre y por la cabeza. No somos más que unas tristes hienas.

O dígase, para ser más piadoso, que procedemos por aproximación y sólo por aproximación. Y si la aproximación es acercamiento, también es distancia. Así como, en estricta física, no hay verdadero choque sólido en el sentido tosco del término, sino conmoción de zonas externas de energía que se encuentran y se entrecruzan, así en la comunicación del yo con el medio y en el carearse del yo con el universo no hay contacto, sólo traducción. O lo que pára en lo mismo: metáfora, traslado, transformación y falseo. Ni los sentidos ni la mente nos dan lo dado o lo recibido, sino que lo transfieren a otra escala de actividades distintas. Detrás de la percepción huye un fantasma inaprensible; detrás de las palabras huyen las cosas, dejando un residuo ligero; detrás de los pensamientos, anhelantes de imponer las normas de un Cosmos, se revuelve un Caos original. Todo es aproximación, todo es lejanía todo es el "más o menos" como en las seudo-simetrías decorativas del arte chino. En suma, el "no sé qué" inefable de la poesía, que lo mismo inquieta a Feijoo que a Paul Valéry o a Juan Ramón Jiménez.

Quedan, en este trance, dos únicas esperanzas. Una es la compenetración mística, que aunque se llame conocimiento es amor, amor ciego o amor vendado y, en suma, disolución: "Amada en el amado transformada." La otra esperanza es la integración vital que llamamos poesía, integración de igual esencia y que participa en igual proceso que la mística, acaso como otro grado u otra fase. Aquí la atención preferente se concede a los objetos inmediatos y ya no al objeto final, a las flores del camino y no a la última posada, al tránsito y no al término, a cada amor particular más bien que al definitivo amor de Dios.

Según esto, y en principio si no en actualidad completa, la poesía es etapa de la mística, aproximación a su vez del contacto definitivo que, según se afirma, se obtiene por la mística y que es privilegio de escogidos. Pero etapa que, también en principio, queda abierta prácticamente a todos, a poco que se dejen bostezar los resortes que nos

sujetan a la razón y a la acción, estos dos tiranos del espíritu. Verdad es que los tiranos se han insinuado primero como sirvientes; pero es de siempre la fábula árabe de los visires usurpadores.

Cabe otra interpretación más aséptica, despojada de finalismo. La poesía para ella, no es una etapa de la mística, sino que la comprende y la envuelve, como una arborescencia a una rama, por central que ésta sea. Y por no ir destinada a un solo extremo y en una selección rigurosa, recibe del mundo una fecundación más cabal aunque más irregular. Aquí no se trata ya de alguna verdad de salvación, sino de todas las verdades a un tiempo, las cuales ni siquiera esperan ni pretenden recibir el marchamo de la censura intelectual.

Y si el valor estético opera aquí un ordenamiento y subordinación en los planos de las verdades poéticas, hay que reconocer valientemente que tal valoración estética se refiere a la belleza artística, al arte poético, a la ejecución del poema, y no a la poesía. Media de lo uno a lo otro la diferencia que media entre la emoción y la expresión, entre el paisaje y su relato. Pues la poesía como conocimiento del mundo es anterior a la palabra y va mezclada del inevitable sentir y pensar mitológico, de la mente fabulatoria y todos los demás órdenes del sentir y el pensar, sin excluir los intelectuales, que pasan a la categoría de hilillos delgados. En tanto que la poesía como ejecución artística es un oficio ulterior a la palabra, de que no tratamos ahora.

Por eso tampoco nos importa ahora lanzarnos en aquella averiguación cíclica, serpiente que se muerde la cola, sobre los reflujos y mutuas fertilizaciones entre el pensamiento y el habla, de que a título de recordación sólo citaremos el caso de la mitología. Antropólogos hay que se quedan en un solo extremo de la cuestión, y ven en el mito el magma profundo de la mente, de donde luego destilan la razón y el lenguaje. Mientras que otros, por el cabo opuesto, ven en el mito una hipertrofia y una enfermedad del lenguaje. Para nuestro fin, tanto monta.

Lo que nos importa, en cambio, es advertir que, en las comunicaciones del hombre con su universo, la poesía es contacto de integración, al menos el más cabal que nos sea dable. Ante esta integración, la inteligencia se inclina como, en el canto sibilino de Mallarmé, se inclina ante el Principio Supremo la cercenada cabeza de San Juan, "en franca ruptura con los antiguos desacuerdos del cuerpo".

Ante el conocimiento poético, por así llamarlo, todo otro conocer,

sea de tipo intelectual o práctico, resulta monógráfico y limitado. De aquí que el entender poético procure un deleite de plenitud, "la cima de la delicia", como exclamó el poeta. Pero delicia en heroica desazón, delicia en dolor de perdimiento.

Y aun el conocimiento que procuran las bellas artes también es un conocimiento especializado y no ataca a un tiempo todos los caminos del ser, ni los recorre hasta el fin; por mucho que, en suerte de simbolización vital, los haga vibrar en arpegios secundarios, en ecos y en contaminaciones. Va en la sensibilidad de cada uno el preferir la música o la pintura a los poemas, pero esta preferencia sensorial no afecta a la comparación entre la idea de la poesía y la idea de las bellas artes. El punto se resuelve en la amplitud de área del choque y en la penetración del impacto que el universo descarga sobre nosotros; área y penetración máxima en el caso de la poesía, aunque —siempre y sin remedio— aproximada. Diga en buena hora la mística que ella anula, con su fina estocada, el hiato de aproximación; si así fuera, se anularía también la persona. Porque conocer es diferir.

Esta cruel imagen de la aproximación da al hombre una situación de náufrago en medio del universo, y a las culturas un valor aventurado de nuevas tablas de salvamento. Pascal, que alguna vez se reclina en el muelle regazo de la confianza, pensando abarcar el mundo por la mente —acaso por lo que había en él de virtud mística—, deja a cada paso entrar en su alma los relámpagos angustiosos de la incertidumbre y se siente como perdido. Porque, según decía Plotino, el alma apenas aguanta el éxtasis por instantes y con estremecimientos de pavor. Subimos, si es que subimos, hasta la gozosa excelsitud, sólo durante un parpadeo, y caemos otra vez en la cuenta de que somos unos Robinsones desamparados. Y otra vez emprendemos el penoso inventario de los instrumentos y recursos que hemos rescatado de alguna catástrofe universal. Y en cuanto a la confianza mezquina de los positivistas de todas las sectas, burgueses satisfechos del pensamiento que de veras se figuran, sin asomo de espanto, haber conquistado del todo los secretos de la realidad, apenas merece mencionarse.

Riesgo y aventura, si bien sostenidos aquí y allá por ciertas armonías aparentes y ciertas regularidades estadísticas, que un día candorosamente se denominaron poderes mágicos y otro día se denominaron orgullosamente leyes de la naturaleza, y que sólo sirven para que no

decaiga nuestro ánimo en esta exploración del laberinto donde vamos entrando: he aquí la verdadera pintura de la jornada humana. Toda ella es imantación del misterio, incitación del enigma y, como dice la frase ya vulgar, "atracción del abismo". A la muerte de Berthelot, gemía Renan: "¡Oh Abismo, tú eres el único Dios!" No se tome por herejía, que es reverencia al poder oculto que nos rige, Sol oscuro de quien dijo el Ángel de las Escuelas que sólo sabemos lo que ignoramos.

Tampoco se desprenda de aquí una prédica de dejación y abandono; antes bien, un estímulo para seguir poniendo sitio a la invencible fortaleza del mundo, movilizando para ello todos los recursos del ser. Lo que no cede a la razón, cede mucho más a la poesía. Ya sabemos que la tarea no podrá completarse nunca: Ese día habría terminado también la obra terrestre del espíritu —y terrestre es hasta la contemplación del cielo, visto desde el suelo. El "boomerang" se habría devuelto a la mano que lo lanzó, y se habría cerrado el tiempo humano como un gigantesco abanico.

Ahora bien, el pensar poético sólo se realiza en el sacrificio de la palabra. Alguna vez nos dejamos decir que mientras exista una palabra hermosa habrá poesía. Reducir el universo a expresión poética ¿no será, en el diálogo eterno del Creador y de la criatura, la incumbencia definitiva de Adán, el primer bautista? Por la temerosa noche del ser, Adán adelanta, esgrimiendo nombres como centellas.

Enero de 1944.

3

LA LITERATURA Y LAS OTRAS ARTES

Si la literatura fuera solamente un proceso mental, las lentas y pacientes consideraciones de mi libro *El deslinde* bastarían, en efecto, para deslindarla, como han bastado sin duda para aislarla entre la amalgama del pensamiento histórico, el científico, el religioso, etcétera. Pero la literatura es asimismo una ejecución en palabras; no es sólo una semántica u orbe de significaciones, sino también una *hechura*, una *poética*, confiada a esa sustancia inconsútil que es el lenguaje. (En el léxico de mi teoría literaria, *poética* significa solamente configuración en palabras.) Y, por lo que tiene de ejecución, la literatura anda también —en las fórmulas con que se la mienta o evoca, hasta en las teorías con que se pretende fundamentarla o preceptuarla— confundida en otra amalgama: la amalgama de las bellas artes.

En suma, que además del distingo semántico (teórico), objeto principal de mi libro anterior, hace falta otro distingo, por lo demás muy fácil; hace falta aislar a la literatura de las bellas artes mediante un discrimen *poético* (práctico), o sea referente al medio físico de que la literatura se vale, a la palabra, y no sólo ya al sesgo y a la intención mentales.

El abandonar la literatura a la compañía de las bellas artes no es abandonarla a las malas compañías, pero ello ofrece peligros evidentes; pues mientras las bellas artes viven del contacto directo con los sentidos y los toman en cuenta como un objeto final, la literatura sólo trata con el sentido acústico por modo de tránsito, y con los demás, por alusión, representación o metáfora, y su último desempeño es intelectual o mental.—Sí, ya sabemos que también hay juegos literarios con los dibujos tipográficos y otra suerte de "imaginismos", los cuales pretenden referir la poesía a la vista, pero de estos juegos no hacemos mayor caso que de los "crucigramas". Tales los poemas impresos en forma de copa, de torre, etcétera.

Las bellas artes, pues, se remiten singularmente al oído o a la vista, y hasta un poco al tacto, desde la palpación en superficie de la escultura hasta la intervención y penetración musculares en la arquitectura.

Las letras, por su parte, cruzan el oído y se remiten al cabo a la mente o a la inteligencia, o al menos a las repercusiones psicológicas de los sentidos. Sin duda Marsilio Ficino abreviaba un poco y simplificaba la madeja cuando, en su comentario al *Banquete*, hacía decir a Cavalcanti, más o menos, que la belleza reside en las almas, en los cuerpos o en las voces, refiriendo respectivamente los tres órdenes a la inteligencia, a los ojos y a los oídos. Estos dos sentidos —añadía— son los únicos estimables, y podemos relegar el olfato, el gusto y el tacto, los sentidos más entrañables, al infierno de la materia inexpresiva. Pero lo que parecía tan claro en la academia florentina del siglo XV hoy parece turbio, a fuerza de considerarlo más de cerca.

El distingo está sugerido ya en *El deslinde*:

> El deslinde de fase poética entre las bellas artes y la literatura —investigación en superficie— se reduce sencillamente a la distinta materia prima en que operan aquéllas y ésta: sólo la literatura opera en el lenguaje (VII, 19).

Y antes, en *La antigua retórica*, me he quejado de

> ...la inveterada manía de confundir las letras con la plástica y la música, lo que en el primer caso es error de metáfora, y en el segundo caso es error de aproximación (§ 8).

Y antes todavía, sin temor de culpar al culpable de una metáfora nociva, en *La crítica en la edad ateniense*:

> ...la funesta comparación platónica entre la poesía y la pintura (*ut pictura, poesis*), comparación de tan equívocas consecuencias para la estética, y que Lessing desacreditará... (392).

He sido más explícito en *La antigua retórica*, reconociendo así cierto parentesco entre la música y la poesía:

> Adviértase que ... Aristóteles..., por no insistir a su vez en la inspiración, en el crecimiento vital e íntimo de la poesía ni de la música, las deja en concepto de series temporales, de sucesión de puntos, y no de movimientos. Por donde caemos otra vez en la trampa de "Aquiles y la tortuga" (Zenón), o confusión de la marcha con su trayectoria sobre el suelo. Es la consabida pre-

ferencia de la antigüedad por la estática sobre la dinámica (*o la cinemática*), considerada aquélla como una suficiencia de la perfección divina (o de la entelequia realizada), y ésta como un proceso o afán de realización en lo que todavía es imperfecto. Y el no distinguir entre el movimiento y los puntos estáticos que sólo son su jeroglifo o diagrama, deja poesía y música en el orden serial vedándoles los efectos psicológicos de simultaneidad que son su naturaleza mágica. Pues la simultaneidad estática o de superficie (óptica, espacio, pintura) no es más que un corte transversal en la simultaneidad profunda o de movimientos (música y poesía). Y la poesía como la música, no sólo es sucesión de compases, sino pulso eléctrico del ritmo (esto lo entendió la antigüedad); no sólo ritmo, sino color melódico (esto la antigüedad lo supo, sin detenerse a examinarlo); no sólo melodía, sino acorde o configuraciones unísonas (esto la antigüedad lo analizó en la música, pero no lo extremó hasta la poesía). Y no sólo acorde, sino síntesis final en la impresión anímica, o sinfonía: unidad estética que se recompone y vive toda a un tiempo, en el instante emocional que la acoge. Por no verlo así, el famoso "animal completo" que ha de ser el poema no resulta un animal en acción, sino un cadáver partido en miembros sobre la mesa del Estagirita, hijo de médicos y anatomistas que tenía la disección en la masa de la sangre (*Primera lección*, I, 9-B).

En el orden de la "estética" (palabra que huele a medicina, pero que ya no podemos desterrar, ni menos sustituirla con el término agustiniano de "philocalía", ya usado al menos por Filóstrato y que hoy resulta muy pedantesco), posee singular interés la *Olímpica* de Dión Crisóstomo, donde éste supone que Fidias explica ante el pueblo, reunido en los juegos olímpicos, la creación de su estatua de Zeus, distinguiendo con perfecta claridad entre "la imitación de una forma sola y constante" (artes plásticas) y la imitación de formas variadas y fugitivas, en reposo o en movimiento (poesía... y pudo añadir: música). ¡Lástima que la palabra "imitación" se preste hoy a confusiones con el grosero realismo!

No podemos decir que el arte auditivo haya perturbado de modo muy grave a la literatura —salvo ciertas extremosas travesuras del ingenio que nunca se dieron, o nunca se quisieron tomar por cosa muy seria, cualquiera fuese la intención del autor—; pues, al fin y a la postre, las palabras y el lenguaje *suenan*, el sonido del lenguaje

es una de sus funciones característicamente literarias, y la acústica y la rítmica siempre han gobernado la marcha de la verdadera prosa como de la verdadera poesía. En cambio, la violenta asimilación de la literatura a las artes visuales —o mejor dicho, a la pintura— no ha dejado de ocasionar por ahí, en la teoría y también en la práctica, algunos descalabros. Aun se ha afirmado que esta asimilación resulta francamente funesta en algunos casos: descripciones minuciosas y ociosas, falsas apreciaciones, etcétera.

Con esto no queremos negar el valor de la sinestesia, a la que otra vez hemos consagrado unas páginas.* La sinestesia puede definirse brevemente como "la correspondencia entre las diferentes imágenes sensoriales, que constituye la premisa fundamental del movimiento simbolista, que se presenta tanto en prosa como en poesía en el siglo XIX.**

La hipótesis de la poesía como música, entendida candorosamente, ha prestado servicios a los virtuosos de la eufonía, de la métrica, de la rítmica; lo cual es obvio en el verso, y asimismo lo es en la prosa, para quienes conozcan su historia y sus vicisitudes, a partir, al menos, de Gorgias el bautista y, algo después, de Isócrates, el padrino de confirmación. Pero tal hipótesis, entendida con intención más honda y encubierta, ha sido útil igualmente para los "simbolistas" y cuantos —declárenlo o no— han pretendido, desde la poesía, *reprendre son bien à la musique*. En cuanto a la hipótesis de la poesía-pintura, su estudio y examen llenaría volúmenes. A veces, pudo ofrecer algunos recursos, por ejemplo, a los "parnasianos" confesos o inconfesos de todas las épocas. Pues ¿qué arma no es útil en este combate de mil frentes? Pero, otras veces, llevó a lamentables y pueriles extremos, tanto en la crítica como en la creación, donde parece colgar lastres materiales a las alas de la poesía.

Para investigar este problema de las simpatías y las diferencias entre las letras y las bellas artes, la crítica no siempre contó con la

* "Los estímulos literarios", en *Tres puntos de exegética literaria*, Jornadas del Colegio de México, núm. 38, 1945, pp. 61-66; y también *Memorias de cocina y bodega*, México, Tezontle, 1953, pp. 157-165.

** Manuel Olguín, "Esteban de Arteaga y el problema de la interrelación de las artes", en el *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Universidad Nacional, 1956, pp. 299-307. El malogrado profesor Olguín ofrece aquí con nitidez los antecedentes de este problema en los tratadistas de la estética, y advierte que "la teoría de Arteaga sobre los préstamos mutuos de símbolos que realizan las artes entre sí tiene el valor de que, si por un lado da nuevos bríos a la vieja confusión combatida por Lessing", por el otro anuncia la noción de la sinestesia.

suficiente dotación filosófica; la filosofía, por su parte, no siempre contó con el conocimiento preciso y técnico, ni con la atención necesaria para los datos artísticos. Verdadera tierra de nadie, ha alejado a éstos por ser región demasiado empírica y que poco se presta a sus generalizaciones favoritas, y ha alejado a aquéllos por ser región demasiado abstracta y que poco satisface sus aptitudes y apetitos estéticos. Estos problemas de frontera padecen siempre por la visión unilateral de uno y otro lado. Sólo un "simposio" entre los filósofos y los expertos en las artes podría llevar a resultados plausibles. Hay que navegar cuidadosamente este peligroso paso entre la Escila de la teoría ayuna de hechos, y la Caribdis de los hechos sin el excipiente interpretativo que los ilumine y sostenga. Esta zona previa parte de un punto no acotado aún por los exploradores de la filosofía o de la crítica, y acaba donde ellos inician su exploración.

El examen de los medios artísticos y literarios, sus diversos tipos de organización formal y sus virtudes o limitaciones expresivas, claro está que tiene que conducir a la diferenciación característica de cada arte. Pero, quieras que no, también conduce a confesar las relaciones analógicas que entre todas ellas existen, y aun acaso a la formulación de ciertas categorías básicas a todas ellas aplicables. Con todo, jamás el estudio de este "aire de familia" conducirá al verdadero retrato de uno de los miembros de la familia; y en el caso, la literatura viene a ser el miembro más aventurero y lejano, el que ha frecuentado otros climas y anda en empresas que lo llevan fuera de la casa, fuera del cuerpo. Por supuesto que las demás artes, más pegadas si se quiere al cuerpo, también tienen cabal derecho a reclamar que se reconozca la "unicidad" de su contenido específico, pues, por ejemplo, la fantasía musical sobre las fuentes de Roma nunca podrá darnos las fuentes mismas que nos ha dado el arte plástica, ni las páginas más inspiradas sobre la descripción de cuadros célebres —Baudelaire, Fromentin, Pater— podrán sustituir a los cuadros mismos.

Este examen comparativo, para ser completo en esencia, no necesita descender hasta el dédalo de las artes menores, ni detenerse en el importantísimo tipo mixto de la actual pintura en movimiento. (El cine participa también del teatro, de la novela o cuento, de la épica, de la función episódica en general, si no igualmente de la lírica.) El examen puede limitarse a los seis tipos eminentes: música, danza, arquitectura, escultura, pintura y literatura. El canto es lírica injerta en música.

De muchas maneras pueden clasificarse —y a la vez relacionarse y distinguirse entre sí— las varias artes. Aristóteles distinguía entre las artes de medios visuales (pintura, escultura, arquitectura), que hoy llamamos artes espaciales, y las artes de medios auditivos (poesía, canto, música), que hoy decimos artes temporales. La danza resulta un tipo mixto, que usa del espacio y del tiempo, y otro tanto la pintura animada del cine, que apenas es de hoy, o la escultura animada de mañana. Algunos contemporáneos distinguen las artes "abstractas" (música, danza pura o no mimética y arquitectura) de las artes "representativas" (escultura y pintura, según se disponga de tres o sólo de dos dimensiones). Esto los obliga a explicar lo que aquí se entiende por "abstracto", puesto que la arquitectura es útil, social y, como hoy se dice, "funcional". Lo abstracto aquí quiere decir que la expresividad artística se obtiene mediante formas no imitativas o representativas, aun cuando algunas lo hayan sido en su remotísimo origen: en efecto, el capitel arquitectónico, representativo en su origen de una forma vegetal, llega a la abstracción: inversamente, la "pintura abstracta" de nuestros días se esfuerza por emanciparse de toda forma representativa. Pero, en todo caso, unos y otros convienen en que sólo la literatura combina el valor físico de las palabras articuladas con el valor simbólico de la representación mental, y en que las palabras van disparadas a manera de proyectiles: singulares proyectiles que alcanzan su meta de última instancia cuando han dejado de ser asibles para los sentidos.

La comparación general entre las artes mayores se presta a muy detenidos desarrollos; pero no será ocioso recordar de una vez la clasificación temática de materiales a disposición del creador, alguna vez intentada por un grupo de especialistas, que se dispusieron a sacrificar algo de sus exigencias particulares en bien de la obra común:

1) Objetos y acontecimientos físicos, y sus atributos perceptibles;

2) necesidades y actividades sociales del hombre y la comunidad humana, religiosas, cívicas, domésticas, etcétera;

3) estados emotivos o volitivos del hombre, sus emociones e intenciones; y

4) ideas —de concepto o de imagen—, ya orientadas religiosa, social o "introspectivamente", con referencia a las cuales el hombre interpreta sus experiencias y los objetos que llegan hasta su mente.

Cada una de las artes se desempeña mejor en este o en el otro

terreno, o bien se encuentra como enclaustrada en alguno. Sólo la literatura —a su manera— se desenvuelve con igual libertad e igual señorío en estos cuatro órdenes temáticos, sin subordinarse a ninguno de ellos.

Febrero de 1957.

4

LO ORAL Y LO ESCRITO

LA PALABRA *"literatura"* se deriva de "letra", del signo escrito. El nombre lo dio la cultura ya hecha. Pero todos comprendemos que el escribir —accidente, casualidad, o "abuso de la palabra" según Goethe— no es más un auxiliar mnemónico. La literatura es, por esencia, un arte oral, histórica y conceptualmente anterior al signo que la recoge, sea jeroglifo, ideograma o letra. Hasta el que lee habla interiormente. No digamos ya el que escribe.

Pero puede pasar mucho tiempo entre la adopción de la escritura y el instante en que se siente la necesidad de confiar la literatura a los signos escritos. Así en Grecia hasta bien entrado el siglo VII a. c. Así las literaturas orales de la Europa oriental hasta nuestros días. La tradición oral ha conservado un vigor mucho más extenso y duradero de lo que a primera vista parece. La mayoría de los géneros literarios con que estamos familiarizados se encuentra ya en pueblos para quienes la escritura ha sido de adopción reciente. La literatura europea "premedieval", o anterior al derrame cosmopolita del latín, se conservó y transmitió durante siglos de memoria y por medio oral. La absorción de las literaturas por la imprenta ha sido muy superior a la absorción de las literaturas por el antiguo manuscrito. Y la capacidad de éste para absorber las literaturas de la Europa septentrional, por ejemplo, más que al manuscrito mismo puede todavía atribuirse a las circunstancias religiosas que acompañaron la introducción del manuscrito. En la moderna España, donde aún se aprecian con relativa nitidez algunas supervivencias medievales y hasta sus tardías evoluciones en plenas etapas renacentista y posrenacentista, hay poetas ("cultos" por antonomasia, para mayor asombro) que casi se conservan toda su vida en estado de tradición oral o en copias de mano ajena, como alguna vez lo he explicado a propósito de los textos de Góngora.

La literatura oral se presenta en tres condiciones: *a)* Comunidades que ignoran del todo la escritura, como los polinesios hasta comienzos del siglo pasado o las bantúes septentrionales hasta fines del propio

siglo. *b)* Comunidades que usan de la escritura (o su equivalencia gráfica) para fines limitados —marca de propiedad, correspondencia, comercio, magia—, pero no para la literatura: los fenicios, los tuaregs actuales, los antiguos teutones en la etapa de los caracteres rúnicos, los irlandeses cuando los caracteres ogam, los primitivos griegos e ítalos, acaso los galos. *c)* Comunidades en que conviven la literatura oral y la escrita, en diferentes capas sociales, reservándose la escrita a la clase directora, y con tendencia a desalojar a la oral: hasta ayer, en el oriente de Europa y en las regiones mahometanas; y sin duda con mayor frecuencia, en la remota Edad Media europea. Tal parece haber acontecido entre los pueblos americanos, con manifiesta superabundancia del orden oral. Además, el jeroglifo, no fonético, sólo subsidiariamente puede servir de depósito o vehículo a una literatura, en cuanto representa ideogramas más que fonogramas y no registra las figuras de la frase, que siguen confiadas a la memoria. Así el nudo en el pauelo es un tipo abstracto: recuerda que hay algo por hacer, pero no lo mienta. (Singularidad egipcia: convivencia de las escrituras hierática y demótica, que tiene su parangón en la paleografía ulterior y cuyo último residuo puede ser la letra manuscrita, que convive con el tipo de imprenta, y hasta la alternancia de minúsculas y mayúsculas, que acaba por adquirir valor ortográfico.)

A veces, el orden escrito sólo se aplica a formas lingüísticas vetustas y ya desusadas, como entre los antiguos eslavones ortodoxos, en Abisinia y en la India. Y, con mayor frecuencia, se aplica a una lengua extranjera valorada con un sentido aristocrático: el latín en la primitiva Iglesia católica, o el árabe en ciertos pueblos asiáticos y africanos ya islamizados. Al lado, siguen floreciendo las literaturas vernáculas de orden oral.

En el avance del orden escrito sobre el oral, o en la resistencia contraria, operan motivos religiosos. El avance se aprecia en las sociedades captadas por una religión extranjera, noción que corresponde al estado colonial de la literatura y que se ejemplifica en el mundo mahometano, en la Europa cristiana y en nuestra América. La resistencia se aprecia en las sociedades que guardan su religión autóctona, como en la India, donde ha sido extraordinaria la conservación del orden oral. Aunque el caso de las Galias sea dudoso, César afirma que los druidas consideraban impropio el escribir su literatura, o para no entregarla al vulgo, o para no descuidar el precioso cultivo de la memoria.

Ahora bien, al desarrollarse la escritura, la representación visual del lenguaje refluye a su vez sobre el fenómeno literario y produce en él ciertas reacciones: ya estímulos de inspiración, como las fantasías de Victor Hugo sobre las letras mayúsculas; ya ideas decorativas como el *sloka* que el árabe cuelga al muro, o como esas composiciones de figuras usadas en otro tiempo y resucitadas en los "caligramas" de Apollinaire, cuyo principal mérito corresponde a los tipógrafos. Mallarmé concibe la escritura estética, prescindiendo de la puntuación, por combinaciones de tipos, tamaños y espacios blancos, y hasta creo que de color en las tintas, como lo proponía ya Renan para los diversos grados de certidumbre. A ojos de algunos escritores, la representación gráfica adquiere tal valor, que sólo pueden darse cuenta clara de lo que escriben y hacer correcciones de estilo conforme van viendo su texto trasladado al tipo de imprenta o siquiera a la máquina de escribir: la impersonalidad de la letra de molde les facilita el examen objetivo.

Pero hay otras influencias más profundas de la escritura en la literatura; y, desde luego, la mayor fijación de la obra. El pueblo ya no tiene tan buena memoria como aquellos discípulos de Valmiki que recitaban de coro los 40 000 versos del *Ramayana.* La escritura es resguardo contra la "ráfaga wolfiana" que, volando de boca en boca y de pueblo en pueblo, tiende a adulterar la canción. Al cuajar en letra, la obra pierde cierta maleabilidad primitiva. Mientras sólo se confía al recuerdo, la obra tiende al anonimato, a recibir la impronta colectiva, el sello de lo impersonal. De un romance viejo puede decirse: "Todos en él pusisteis vuestras manos." Y esto es uno de los caracteres de la épica, o mejor, de la leyenda antes de llegar al poema compuesto. La escritura, al conservar íntegramente la obra, conserva y salva del olvido el nombre del autor, al menos en muchos casos. El arte literario pasa a ser arte individual, y llega a ser lo que en términos técnicos se llama arte culto. El clérigo, erudito que compone versos en su gabinete, sustituye al juglar que canta en las ferias y por los caminos. Y todavía un poeta de clerecía como el Maestro Gonzalo de Berceo, conserva el ideal originario y, como si fuera un juglar, pide en recompensa de su poema "un vaso de buen vino", lo mismo que el rapsoda del Cid decía: "Dadnos del vino, si non tenedes dineros." "Yo —me explicaba Luis G. Urbina— doy siempre limosna a los cantantes callejeros, porque son mis antecesores."

¿Es cierto que la escritura signifique, de modo absoluto, una mayor

fijación de lo literario? Así sucede donde domina el valor formal de la obra; y va dejando de ser cierto a medida que, sobre el valor formal, dominan otros valores: el narrativo, el ideológico, el de asunto; a medida, en suma, que nos alejamos de la pureza literaria, representada en los poemas. Porque, en efecto, acontece entonces que el desarrollo de la cultura escrita obra a la inversa: nos habitúa a conservar la sustancia más que la forma. Seguros como estamos de no perder nada, puesto que lo tenemos encerrado en las letras, como que damos algún asueto a la memoria.

Para que mejor se aprecie lo que pierde o gana la moneda en el cambio de lo oral a lo escrito, nos valdremos de una expresiva anécdota. Frobenius anda recogiendo cuentos entre los negros balubas. Para comprobar si ha entendido bien, repite un cuento. Y aunque él está seguro de haber dicho las mismas cosas, de haber narrado la misma historia, los balubas lo desengañan: "No es ése nuestro cuento", le dicen. Y cuando él les narra fábulas de Esopo, semejantes a las de los negros hasta por el uso de personajes animales: "Ésos no son cuentos —le objetan los balubas—; ésas son cosas de europeos. Los verdaderos cuentos, los nuestros, tratan de antílopes, jabalíes y leopardos que están vivos, que están haciendo lo que decimos, que son de todos los días, de ayer, de hoy y de mañana. Tus relatos se refieren a lo que unos animales hicieron una vez, a cosas que ya están muertas. Lo tuyo es como ese cráneo de elefante abandonado frente a la choza; lo nuestro es el elefante vivo que viene de noche y devasta los yucales". Y Frobenius acaba por comprender que ha asistido al choque entre el vivir animado y la cultura escrita. El negro está cerca de la creación demoniaca, que el occidental ha ensordecido con el cultivo de la inteligencia. Frobenius piensa entonces que la música es, entre nosotros, lo más comparable a esa poesía llena de savia; porque, aunque es verdad que se la escribe y se la imprime, no llega a ser música mientras no se la ejecuta. El negro "ejecuta" su cuento; el sabio occidental sólo "refiere" el suyo. Me ocurre el símil del teatro, acaso último residuo del arte oral: aunque se imprima y se lea un drama, su verdadero sentido sólo se obtiene mediante la representación.

Por lo demás, nuestro pueblo entiende todavía el sentido oral. En mi infancia conocí un antiguo contrabandista del Río Bravo, reducido ya a la vida urbana, que sabía narrar historias como la propia Jerezarda. Cuando yo le pedía un cuento, se concentraba un instante

y me decía: "Voy a recordar las palabras." Se percataba de que la literatura es una sarta de palabras que se pronuncian. Un civilizado cabal, un hombre de cultura escrita, hubiera contado el cuento de cualquier modo, atendiendo sólo a la serie de hechos. El valor mnemónico, no depositado aún en los signos gráficos, es la sangre misma del poema, o como se llame al producto literario. Lo otro es como un mapa de anatomía.

1946

5

¡OH, LAS PALABRAS! . . .

TODOS SABEN que las palabras cambian de valor según la ocasión —lugar o momento— e intención con que se las emplea. Muchas dificultades se arreglan cambiando nombres a las cosas, propio acierto de la Retórica. Pues, como decían los antiguos, no es lo mismo llamar a Orestes "el matador de su madre" que llamarlo "el vengador de su padre". También la palabra, como el átomo, se desintegra; y si hay utilidad, también hay peligro en la palabra. La ciencia que estudia las relaciones entre las palabras y las cosas designadas por ellas se llama hoy Semántica. En nuestros días, la Semántica ha alcanzado un gran desarrollo. No sólo se le reconoce importancia teórica, sino también práctica. El cultivo de la Semántica evitaría —dicen— muchos tropiezos a la sociedad y al individuo: obstáculos inútiles, incomprensiones, rencillas y hasta enfermedades mentales. Pues los hombres siempre se han matado por las palabras.

Por eso recomendaba Sócrates, antes de emprender una discusión o estudio, ponerse de acuerdo sobre el sentido que se da a las palabras. Esta operación previa se llama "homología", convenio para uniformar los significados. Es un aseo mental que equivale a lavarse las manos antes de comer. Cuando preguntaron a Lao-Tsé cuál sería su primera ley si él fuera gobernante, contestó: —La ley que definiera el recto sentido de las palabras.— Por desgracia esto no es posible, salvo para las palabras de uso único llamadas "tecnicismos". Si la confusión de significados no nos permite entendernos, tampoco nos lo permitiría la fijación de todos los significados, que por lo demás es un sueño. Pues, para transmitir nuestro pensamiento, tenemos que usar varias veces de una misma palabra con diferente sentido. Por fortuna, en cambio, el que nos escucha o lee nos entiende, porque la palabra queda, en general, definida por el contexto, por el acompañamiento de las otras palabras, aunque cada vez se intente expresar con ella otra cosa. Esto sucede en general, pero no siempre. De cuando en cuando hay que detenerse a explicar lo que se quiere o se ha querido decir, a explicar unas palabras con

otras. Muchas veces lo hacía Cervantes cuando usaba un "popularismo" o voz de germanía. ("Cantar: confesar en el tormento.") Esto se llama "definición" y conviene, siempre que se pueda, comenzar por las definiciones.

La Semántica comenzó siendo el estudio de las evoluciones y cambios en la significación de las palabras (Bréal). Hoy la Semántica se ha desarrollado en varias direcciones, cuyos fines más o menos confluyen:

I. Semántica lógica y logístico-matemática. *a)* Complementación de las antiguas lógicas —sea la "deductiva" de Aristóteles o la "inductiva" de Bacon— que dé cabida a formas discursivas y a nociones hasta ahora no formuladas nítidamente. *b)* Creación de símbolos algebraicos para representar estas y las antiguas formas, lo que permitirá: 1º, manejarlas sin perífrasis; 2º, purgarlas de "antropomorfismos", dándoles de paso toda su generalidad y abstracción; 3º, facilitar la coherencia, si no la unificación, entre varias ramas científicas (Neurath, Carnap, Russell, Morris, Bloomfield).

II. Semántica lógica y psicológica. *a)* La lengua es un acarreo casual y colectivo, sólo parcialmente conducido por la razón. (De acuerdo, el "expresionismo" de Croce, el "idealismo lingüístico" de Vossler, la "estilística" de Bally, De Saussure, Alonso, Spitzer). *b)* La lengua lleva involuntariamente el sello de una metafísica arcaica, que no corresponde a la mentalidad ni a los conocimientos actuales. (Se ve en los estudios antropológicos de Frazer, Lévy-Bruhl, Malinowski). *c)* Se impone la necesidad de estudiar la relación entre signos verbales y objetos significados. (Ogden, Richards, quien se orienta a la interpretación de la poesía.)

III. Semántica general. Anunciada por Lady Viola Welby, quien ve en todo uso de signos, y no sólo en el lenguaje, una agencia modeladora de la psicología y la conducta. Estudia, con fines educativos y terapéuticos, las perturbaciones nerviosas y sociales del desajuste psicológico-lingüístico y propone métodos de corrección. (Korzybski, hasta hoy visto con algún recelo.)

De todas estas direcciones resulta una revisión de la imagen del mundo a la luz de los conocimientos actuales. Ella contrasta con la imagen aristotélica. Aquélla estaba hecha de elementos estáticos, montados en armazones rígidos. Ésta nos ofrece un mundo flúido y abierto, cuyo símbolo puede ser el título de la revista que publicaba el Instituto de Semántica General, de Chicago; a saber: *Etc.* (En la

Guadalajara de México —mera coincidencia verbal— hay ahora una buena revista llamada *Etcétera.*)

A lo largo de los libros se usan con indiferencia ciertos términos como "espíritu, alma, mente, inteligencia, razón", y por el otro cabo, "cuerpo, materia, naturaleza". Así, dice Unamuno, Tertuliano habla a bulto del alma humana. Tales términos distan mucho de ser unívocos, pues cada uno puede entenderse de varios modos. Distan también de ser sinónimos, siquiera imperfectos, pues no son cabalmente sustituibles unos por otros. Confiamos en que el contexto o compañía de las otras palabras aclare de por sí suficientemente lo que queremos decir en cada caso. Confiamos en que esta aparente indiferencia sirva para dejar en el lector la imagen, por movediza que sea, de algún elemento común que carece de nombre hecho. Pues, en este asunto, usar los términos con extremo rigor es inscribirse en una secta determinada, lo que no siempre se desea. Los distingos y afinaciones, además, exigirían varios libros aparte, donde se expusiera la historia de cada una de estas ideas, que han vivido en transformación constante. La sola enumeración de lo que se ha entendido por "alma", para sólo dar un ejemplo, nos obligaría a viajar entre la tierra y los cielos varias veces, y otras, a bajar a los infiernos; a entrar en el reino de la materia y a salir por el del espíritu y viceversa; a quedarnos en la materia inerte o a resbalar hacia la materia viva, etc. Nuestro psicólogo y pedagogo Ezequiel A. Chávez se vio, hacia el final de su vida, en trance de escribir todo un libro para explicar las palabras usadas en su libro anterior.

Con respecto a la transmisión del pensamiento entre un hombre y otro hombre, sin señales ni palabras, de cerca o de lejos, nos aseguran que se dan todavía ciertas posibilidades indecisas y fluctuantes (facultad perdida y aniquilada por el desarrollo del lenguaje) o que dichas posibilidades van desarrollándose oscuramente (facultad en germen al sentir de los más optimistas). Lo cual significa que podemos recibir ocasionalmente ciertas sugestiones ajenas de orden inefable o que escapan a los sentidos. Pero, en cuanto el lenguaje interviene, en cualquiera de sus formas y desde el ademán a la radio, el caso ya no tiene misterio. El lenguaje es, por esencia, el gran aglutinador social. Nada une más a los hombres, aunque muchas veces los junte para reñir entre sí. "¿Por qué las ciudades griegas pelean constantemente unas con otras —se decía un rey persa—, si todos

los griegos hablan la misma lengua?" ¡Qué bobo era ese rey! ¡Pues peleaban precisamente por eso!

Cierto tratadista, al explicarnos cómo el lenguaje, aunque sea un bien por sí mismo, no deja de causar algunos trastornos, hace gorgoritos de gusto comparando al hombre con el gato. ¡Los disparates que se cometen por culpa del lenguaje, señores! Sin duda el gato vale muchísimo más que el hombre, pues nunca incurre en semejantes deslices. ¡Claro está, como que no habla! ¡Como que sus disparates son de gato y no de hombre! Pues lucidos quedaríamos si tomáramos por modelo al gato. Pase por humorada, amigo: por fortuna usted ha escrito muchas páginas más felices. En cuanto a nosotros, creemos en la "dignidad del hombre", que diría el maestro renacentista Fernán Pérez de Oliva, y lo preferimos al gato, cuéstenos lo que cueste.*

1946

* *Cfr.* A. R., *El deslinde*, pp. 178-184; *Los trabajos y los días*, pp. 87-89 y 125-127: "Grandeza y miseria de la palabra" y "Travesuras lingüísticas", y *Sirtes*, pp. 217-237: "Algo de Semántica".

6

ARMA VIRUMQUE

(EL CREADOR LITERARIO Y SU CREACIÓN)

DICE Aristóteles que el comienzo de toda filosofía es el asombro. "Sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender. Es el deporte y el lujo específico del intelectual. Por eso su gesto gremial consiste en mirar el mundo con los ojos dilatados por la extrañeza" (Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*). Para Schopenhauer, el indicio de la facultad filosófica es sentir que "la vida es sueño". Y aseguran que por estos días se trata de hacer partir la flecha filosófica desde el arco de la soberbia. ¿Y de dónde arranca la literatura, por qué brota el grito poético?

Para contestar esta pregunta, enfoquemos la lírica, caso el más agudo y límpido de la creación literaria. Toda génesis literaria es de tipo lírico, cualquiera sea después el desarrollo de la obra, y aun cuando ella alcance más tarde una objetividad lejana, al punto que Thackeray se asombra de lo que "oye decir" a sus personajes, al punto que François Mauriac prefiere sentir que "sus personajes le ofrecen resistencia".

La creación comienza por dos vibraciones que se suceden o yuxtaponen en diversa manera: la investigación subjetiva (un sondearse), y la proyección objetiva (un dar a luz). La primera predomina en la lírica; la segunda, en lo que podemos llamar la episódica, ya movimiento narrativo o épico-novelístico, ya movimiento dramático; el cual, en este concepto, no es más que una eminente modalidad ejecutiva de la episódica. Ninguna de las dos maneras vale más que la otra (dejémonos de beaterías sobre la "creación pura"): hay que abandonar la "axiología pueril", el sentimiento de pugnacidad inútil que quiere someterlo todo a esta pregunta: "¿Quién gana en el pleito?" ¿Gana el abanico o gana el piano?—dicen los niños. Ni gana la lírica ni la episódica. Pero la lírica aparece empapada en el humor genético, menos desprendida que la episódica del yo creador. Es posible que los poetas no pudieran explicarse ante Sócrates;

tampoco los novelistas aciertan siempre a hacerlo. Pérez Galdós, creador si los hay, preguntado sobre estos extremos, solía contestar simplemente: "Es muy sencillo. Para hacer una novela, primero veo mis personajes y luego los oigo hablar." Explíquense o no los creadores, la crítica, en cuanto al estudio general de la génesis, se explica mejor interrogando a la lírica que no a la episódica, por lo mismo que la crítica trata de pulsar la vibración más cercana, el instante en que la criatura es todavía el creador. La génesis se sitúa en el yo como en un terreno donde brota la planta. Sea, pues, el terreno, y luego, la planta.

Todos los días pasan ante las conciencias no literarias provocaciones o estímulos que se desperdician. El terreno, si ha de aprovechar estas inoculaciones o semillas, ha de poseer cierta condición especial. Como en la parábola de San Mateo, parte de la simiente cae junto al camino, y la devoran las aves; parte cae en pedregales donde no hay sustento de tierra, y pronto el sol consume sus brotes; parte cae entre el espinero, y las espinas ahogan sus embriones; parte cae en el lugar propicio, y entonces y sólo entonces da fruto, cuál a ciento, cuál a sesenta y cuál a treinta. Y todo conforme a la condición del terreno. Esta condición, ya se ve, es temperamento literario, y se lo define por su apetito de producir.

¿Qué habrá, pues, en el fondo de este apetito? En el fondo de este apetito, como en todo arte y aun en todo impulso desinteresado, yo creo que está el amor; pero no la pasión erótica inmediata, sino aquella última decantación que, por haber perdido ya sus objetivos útiles, produce otro nuevo modo de naturaleza. Pues ¿no se nos ha hablado también del "amor intelectual de Dios"? En torno al núcleo de amor, como en todo arte, hay un sentimiento de voluptuosidad; en el caso especial de la literatura, esta voluptuosidad encuentra su clima definitivo en la palabra. Ella —créase o no— representa la corona de la voluptuosidad verdadera.

¿El amor? La explicación es demasiado vasta, es verdad; queda muy lejos. Esencia tan abstracta y sublime, se confunde con la noción dantesca o platónica: "El amor que mueve al Sol y a las otras estrellas." Tan ancho contorno abarca también la literatura, desde luego; pero, además, abarca de paso cuanto existe. El amor responde por todo. En su discurso sobre "El Duque Job", decía Urueta: "Amor eres tú, Laocoonte trágico; y tú, tranquilo Apoxyómenos; amor es Satán que se rebela; amor es Dios que perdona." (*Revista*

Moderna, México, 2ª quincena de febrero, 1901). Lo hemos explicado todo, y no hemos explicado nada. ¿No será esto lo más sabio, lo único prudente? En todo caso, acerquémonos algo más.

La voluptuosidad como que nos acerca ya al sentimiento de lo artístico, una vez que la transportamos ya a sus planos simbólicos y no la dejamos untada en la piel. Con ella, damos un paso más hacia la literatura. (¿O nos lo figuramos metafóricamente?)

Alejemos las ideas superficiales. Los biólogos llaman ecología a la relación entre el ser y su ambiente (orgánico e inorgánico), relación que se equilibra en un proceso de adaptaciones. Estas adaptaciones no sólo significan un repliegue pasivo del ser ante la figura de su ambiente, como hasta hace poco lo pretendían algunos. Tampoco significa un puro avance imperial del ser, que al desarrollarse produzca del todo su ambiente, como de pronto dan a entenderlo el vitalismo y la biología finalista de Von Uexküll. Creo que la verdad está en el medio; creo que la función ecológica es doble, de endósmosis y exósmosis, a la vez activa y pasiva. El ser y su ambiente se acercan uno a otro abriendo los brazos, pero murmurando una reserva: "Bienvenido, a condición de..." Pero ¿es otra cosa el matrimonio? Según esto, el ser recibe y crea: recibe el dato exterior, y en parte lo obedece y en parte también lo modifica; y al fin abre su cauce vital, el cual representa un mínimo de armonía indispensable. Cuando este mínimo se perturba, aparecen gradualmente el malestar, el dolor, la muerte. Cuando el mínimo se enriquece, una crispación voluptuosa anuncia el placer, la intensificación de la corriente vital. La cual puede darse aun en la lucha, a modo de anticipación o esperanza, que superan, por virtud simbólica, el accidente del combate o del choque.

Si ahora trasladamos estas especies hasta esa zona indeterminada, pero no por eso menos fértil, en que la sensibilidad y la emocionalidad se conciertan, hasta esa ceja indecisa donde se juntan cuerpo y alma, tendremos en el yo el mismo cuadro de reacciones ante el mundo exterior: malestar, dolor, muerte espiritual en la inarmonía; o bien agradecimiento y crispación voluptuosa, cuando la armonía se enriquece. Y tendremos también que este enriquecimiento se obtiene por una doble operación: ya la mera función pasiva que resulta de recibir y absorber un dato exterior placentero, proceda del mundo inorgánico o del orgánico (y ésta es toda la estética de la contemplación); o ya la función activa que resulta de producir un dato

nuevo y plancentero (y ésta es toda la estética de la creación). Dar con la nota, la línea, el plano, el tinte, la palabra buscados, por ejemplo, puede traer lágrimas de gusto a los ojos: lo he visto en algunos. El arte, como aquí vemos, en una investigación hacia la voluptuosidad —en este sentido superior—, por la vía de la creación personal. (Sin negar que sea también muchas otras cosas de orden ético, político, económico: no discutamos lo obvio; duerman ya, por favor, los problemas de claustro materno, que todo escritor auténtico ha resuelto antes de nacer.)

Pero, en tanto que las otras artes se quedan en la región de lo sensible, y sólo de modo translaticio, o por nexos de evocaciones y asociaciones, pueden llegar a la sugestión de la idea (sin exceptuar a ese arte admirable de la música, que tanto se parece al fluir de la conciencia), el arte literario, por lo mismo que su materia es el habla, opera directamente con figuras intelectuales, con lo más humanizado del hombre, lo que está en la cuna del espíritu. Arte, pues, de inteligencia (hasta cuando la aprovecha para esconderla: ironía de su misma plétora, vuelco de energía superabundante que juega con burlarse a sí propia), la literatura nos da el remate a que puede llegar eso que llamamos la voluptuosidad de las artes, enriquecimiento de la armonía entre el yo humano y su mundo. Más arriba, sólo la mística; pero allá, según testimonios privilegiados, el deleite consiste en trascender el yo y el mundo, fundiéndolos en lo sobrenatural o siquiera lo cósmico, y por eso en aquellas alturas ya sería un contrasentido hablar de arte. Así es que toda la voluptuosidad activa o traducción placentera del no yo en el yo, provocada mediante el dato creado por el hombre, sólo se realiza de modo supremo en la palabra, donde alcanza reflejo ideal. Mientras no se ha llegado a este vértice, cualquier goce humano resulta áptero, y hasta el mismo amor se revuelve en rumia morbosa. Dejemos a la bestia muda en su disfrute centrípeto de entrañas adentro, que por serlo, más que a ella misma pertenece todavía a su materia. A nosotros nos corresponde regir el imperio de los hombres, somos los bautistas: "Y puso Adán nombres a toda bestia y ave de los cielos, y a todo animal del campo" (*Gén.*, II, 20). Aun el silencio cobra vida en cuanto se lo llama "el silencio". Aun la soledad está henchida cuando es "la soledad sonora".

El poeta, pues, quiere hacer poemas. ¿Por qué y para qué? A quien así pregunta nunca habrá manera de contestarle adecuada-

mente. Alguna vez le expliqué a un señor, que encontró mi mesa llena de libros, cómo estaba yo tratando de documentarme sobre la experiencia amorosa de Rousseau y Madame de Warens... "¿Y con qué objeto?", me preguntó muy desconcertado. "Con el objeto de eso mismo", le contesté, sintiendo que toda mi lógica se me venía abajo como "una Babel de cristal", que dijo Rubén. ¡Señores! El poeta quiere hacer poemas para satisfacer un impulso contenido, un afán de acción imaginativa. Monsieur Teste, que se divierte pensando a solas, ha dejado de ser poeta, es una víctima del nihilismo intelectual. En esto temíamos que parase Amado Nervo cuando, hace muchos años, dijimos que comenzaba ya a preferir el balbuceo a la frase, y que acaso se encaminaba al silencio. (Pero derivó por el agua mansa.) El poeta tiene que defender su afán de expresión. El hombre, en su fase biológica, una vez cumplido su desarrollo, proyecta fuera de sí su necesidad de crecimiento; en su fase social, tampoco se queda encerrado dentro de sí mismo, sino que sale, fabrica y emprende; en su fase psicológica, anhela desbordar los límites de su propio ser en una criatura hecha de espíritu. En todo hombre hay un poeta latente, que se logrará o no según que el terreno sea fértil o sea estéril. Esa fertilidad propia de la infancia (el "paideuma demoniaco"); esa misma capacidad de juego que transforma en personajes de un teatro invisible los cinco dedos de la mano en el niño de Anatole France, ésa se conserva a lo largo de la existencia del poeta en nivel preemimente. De modo que domina sobre el "paideuma de los ideales", de la edad juvenil y sobre el "paideuma de los hechos" de la edad viril. El demiurgo que llevamos dentro, en el corazón del artista clama con voz más imperiosa que en el corazón de los demás, y necesita saciarse descargando en expresiones un mundo que le crece en el alma. Esta descarga ("Si no me desahogo, reviento") ha sido un apremio psicológico, y su efecto sobre el creador será un alivio. Por eso los afligidos de urgencia poética parecen siempre algo "chiflados" a los ojos de aquellos que Dostoyewski llamaba "hombres inmediatos". Los acosa el tábano de los griegos, el "estro". El escritor nato tiene siempre, a la cabecera de la cama, el "pliego de insomnio". Cocteau dice que el poema detesta al poeta. Uno de los dos tiene que acabar con el otro. De aquí que el escribir sea un sistema de conservación, de defensa. Horacio se incorpora en mitad de la noche buscando el estilo y las tablillas de

cera. Ovidio no logra dejar de hacer versos ni para ofrecer que deja de hacerlos. Y nuestra Sor Juana dice:

Si es malo, ya no lo sé;
sé que nací tan poeta,
que, azotada como Ovidio,
suenan en metro mis quejas.

Como San Francisco herido por el saetazo místico, el poeta abandona impensadamente la alegre partida, porque ha entrevisto otra amante más bella que todas las mujeres. Ella, en los revuelos de su manto, arrastra embriagado a su poeta. La poesía es, para el Marqués de Santillana, "un celo celeste, una afección divina, un insaciable cebo del ánimo". El poeta es la figura de aquel árbol que impresionó al almirante don Diego Hurtado de Mendoza:

A aquel árbol que mueve la foja
algo se le antoja.
Aquel árbol del bel mirar
face de manyera flores quiere dar:
algo se le antoja.
Aquel árbol del bel veyer
face de manyera quiere florecer:
algo se le antoja.

Algo se le antojaba a Racine cuando paseaba por las Tullerías (o Tejerías, como debiera decirse), embarazado ya con la concepción de su *Mitrídates.* Y los obreros, que lo observaban ir y venir, gesticular y hablar a solas, lo fueron rodeando poco a poco, "temerosos —cuenta Valincour— de habérselas con un desesperado que quería arrojarse al estanque".

Para el temperamento literario, producir literatura es como una respiración, y hasta una expulsión de morbos psicológicos que se transforman, como se transforma el chorro del almizclero, base de la perfumería. Aristóteles diría "una *kátharsis*", una purificación del ánimo. Y esta fórmula vale todavía, aunque se la haya juzgado burlescamente, asegurando que Aristóteles, hijo y nieto de curanderos, aplicaba al análisis del poema un criterio de Doctor Purgón.

1947

7

ETAPAS DE LA CREACIÓN

YA HE DICHO alguna vez que, así como en la secreción ofensiva del almizclero se funda la perfumería, así el poeta convierte en aroma hasta la exhalación de sus venenos interiores; los cuales, no expresados, acabarían por enloquecerlo. Recorre el poeta, durante la gestación, varias etapas que, para mejor explicarnos, podemos resumir así: *1)* el marasmo, en que parece desentenderse de todo, como si pusiera el alma en barbecho; *2)* la irritabilidad (*genus irritabile vatum*), en que anda sin saber lo que quiere, henchido del germen que lleva a cuestas y no acaba de manifestarse; y *3)* las alternativas de alegría y tortura que acompañan y suceden a la creación, algo incomunicables como las de una maternidad. Por supuesto que estos ciclos de marasmo, irritabilidad y tortura con alegría no son etapas rigurosas. Acaso hemos hecho una distribución artificial, exagerando un poco los rasgos para describir sumariamente este proceso todavía muy misterioso. Tan misterioso, que no ha merecido aún el tratamiento de la ciencia y hay audacia en comenzar un tanteo.

1) El marasmo se revela en aquella indiferencia ante la realidad práctica, propia del que anda perdido en su sueño, y no es exclusivo de los poetas. Igual se lo encuentra en todos los casos de abstracción mental. Exteriormente es, en efecto, un marasmo y puede adquirir aquella apariencia de los estados psicológicos de "ausentismo". Pero interiormente puede ir desde un relajamiento o pasividad de espera hasta aquella concentración o intenso interés que se volvió monomanía en el personaje de Poe y que se fijaba de pronto "en la contemplación de los más ordinarios objetos del universo" (*Berenice*). Su manifestación habitual es la "distracción". Hay por ahí muchas anécdotas sobre las distracciones de Newton. Un día bajó a su bodega en busca de vino para sus huéspedes ... y olvidó a sus huéspedes y se quedó meditando en la bodega. Entre las distracciones de Newton seguramente la más sublime fue el dejar que cierto Mr. Vincent le arrebatara a Miss Storey, el amor de su vida, porque él, Newton, estaba siempre muy ocupado en sus problemas. He leído que Einstein,

el nuevo Newton, sólo se resignaba a ponerse los calcetines cuando salía a la calle, como una manera de transacción con el mundo. El matemático del Mysore descuidadamente se ata al cuello una serpiente en vez de atarse la corbata. Sobre los olvidos de nuestro Manuel José Othón y su candor de hombre que vivía en las nubes (Rubén diría "nefelibata") se podría escribir todo un libro. Siendo defensor de oficio —¿lo sabíais?— equivocó el caso de un homicidio pasional con el de una vulgar ratería y, con gran indignación de su cliente, se lanzó a una apología del robo. ¿Y no se dejó un día a su señora olvidada en mitad del campo, porque se fue engolosinado detrás de una liebre y luego se volvió a casa, donde sentía que algo le faltaba y no acertaba a precisar lo que era? De niño, a la mesa familiar, lo vi servirse tres veces seguidas el clásico plato de frijoles, arrebatado por cierta narración que había emprendido sobre sus experiencias de "vida montaraz", y como mi madre le preguntara, algo sorprendida, si quería un cuarto plato, despertó de su embriaguez y exclamó, disculpándose: "¡No, por favor, que los frijoles me hacen mucho daño!" Cuando nos visitaba en Monterrey, no anunciaba a nadie su llegada. Simplemente entraba por la casa y se instalaba, abstraído, donde mejor le parecía; de suerte que más de una vez lo encontrábamos inesperadamente en cualquier alcoba, sentado en la cama y hasta con el sombrero puesto. Los rasgos pintorescos de la bohemia artística, el olvidar la visita al peluquero y otras cosas por el estilo, son las manifestaciones visibles de tal estado. Y el caso más noble de la distracción del fin práctico nos lo da, en cierta manera, la muerte de Sócrates, quien, mejor que abandonar su ciudad, opta por la cicuta. Recuérdese, en fin, que era sujeto al ensimismamiento, así como era vicioso del diálogo. En el *Simposio* de Platón, Alcibíades refiere el extraño acceso en que cayó Sócrates durante la campaña de Potidea, en vela e inmóvil toda la noche. En uno de los cuentos del "Padre Brown", Chesterton presenta un enredo policial fundado en la poca o ninguna atención del poeta para los actos que puedan hacerlo sospechoso: —Si supierais, señores de la policía —dice el "Padre Brown" más o menos— a lo que puede llegar el desdén del poeta para todos vosotros, sentiríais que la sangre se os helaba en las venas.

2) Sobre la irritabilidad que precede a la producción poco habría que decir, si sólo fuera el afán concreto de llevar a cabo una obra prevista. No: más bien estamos aquí ante una sorda gestación que se ofrece sin mostrar del todo su sentido. Algo como una inclinación

no satisfecha, pero cuyo significado preciso escapa aún a la conciencia. El poeta cae en un clima de inquietud abstracta; el estímulo se le muestra y se le oculta por veces, como la Venus coqueta de la manzana que se deja ver cuando se fuga. Schiller confiesa que entraba en prurito musical antes de llegar al poema, como si aquel demonio griego —nuestro viejo amigo— le dijera en voz baja: "¡Haz música!" Tal estado se asemeja al del hombre que, ignorante de su vocación —sumergida en el légamo de la subconciencia— padece, sin saberlo, de vocación contrariada, y necesita el sondeo del psicoanálisis que, al descubrirle su vía verdadera, acaso lo aliviará de síntomas increíbles. Después de todo, aquí reposa toda la doctrina eclesiástica de la confesión. Después de todo, no es otra cosa lo que Keyserling se proponía en su Escuela de la Sabiduría (Darmstadt): ayudar a descubrir la propia misión. Después de todo, esto era la "mayéutica", el parteo del alma que Sócrates aprendió de su madre la comadrona: veneremos en Fenaretes a la patrona de las vocaciones reveladas. El poeta quiere hacer un poema "como cosa en sí". Está en la esfera del "amor de amor" que dice San Agustín: "Es el amor que al mismo amor adora", que dice Espronceda.

3) Poco a poco —y aquí entramos en el tercer ciclo, en los alivios de la *kátharsis* y en las deliciosas torturas de la ejecución—, la nebulosa se resuelve girando; el motivo de la futura creación comienza a cuchichear al oído . . . Y sólo al ponerse a la tarea el abstracto "querer hacer" va cuajando en la obra.

Y aquí volvemos a la parábola bíblica, porque todo dependerá del terreno en que la simiente haya caído. En otra parte hemos analizado las categorías de la simiente ("Los estímulos literarios", *Tres puntos de exegética literaria*, 1945); en otra ocasión hablábamos del terreno o "temperamento"; ahora la unidad de la explicación nos ha llevado hasta el brote. Ya tenemos, pues, la cápsula vegetal. Ahora, como en Mallarmé,

le futur vers se dégage
du logis très précieux.

Veamos cómo se va resolviendo la obra en la nebulosa espiritual. A cada paso del proceso, como que cortamos una amarra, para que el navío acabe por echarse al mar según su propio destino. En este

proceso (ruda generalización y aproximación, para de algún modo entendernos), podemos decir que hay tres etapas teóricas:

1) La prehistoria del poema: el aura o predisponibilidad, la escultura confundida todavía en el bloque de mármol, como ciertas obras que Rodin dejaba así por alarde. Aun se puede abortar: he aquí el limbo de los fracasados, que a veces hallan su esterilidad muy elegante, como el "Sigalion" de Rémy de Gourmont (lo he referido en uno de los diálogos de mis *Cuestiones estéticas*), para quien eso de "realizar" era indecoroso. La mejor imagen de esta penumbra, donde las intenciones comienzan apenas a adivinarse, se encuentra tal vez en aquel bosquejo que nos ha dejado Mallarmé: *Igitur ou la Folie d'Elbehnon.* Por eso, aunque mero apunte, esta página tiene sumo valor como la fotografía más audaz que se haya intentado de un embrión.

2) Comienza a definirse la obra. En esta etapa se detuvo aquel "diletante", no exento de humorismo que, sin ánimos para continuar, publicó lo que él llamaba sus *Proyectos de obras maestras.* Ahora el asunto se deja ver ya por sus contornos, y lo mismo la forma o molde a que ha de ajustarse: verso o prosa; drama, novela, poesía. Caben todavía dudas y rectificaciones, intentos en una falsa ruta y los consiguientes retrocesos. De mí, por ejemplo, diré que la *Ifigenia cruel* se comenzó en prosa, y a poco sentí que me reclamaba el verso libre; que comencé a parafrasear la *Ilíada* en alejandrinos blancos, y al fin me ajusté a la rima y tuve que recomenzar lo ya escrito. Sin embargo, en la mayoría de los casos, parece que el asunto trajera consigo el mandato de su forma (que es lo que sucedió siempre a los griegos, aunque en términos inútilmente imperiosos y que hoy encontraríamos estrechos). Otras, por extraño que parezca, sobreviene, aun antes del asunto, el apetito de una forma.

3) La factura, la elaboración misma de la obra, de la cosa literaria. El artista es un realizador. Mientras no se llega a hacer la cosa, no se da la obra objetivamente, no navega el barco. Leonardo de Vinci deja en el taller, indefinidamente, cuadros y estatuas a media vida, menos por pereza o impotencia que por desdén de crear. Sus trabajos eran estudios; le interesaba más el propio provecho intelectual que la fabricación del producto, actitud de sabio más que de artista a la que no siempre escapa Paul Valéry. Éste considera la obra como una investigación constante. La publicación le parece un accidente o de fatiga o de abandono. El artista ("hay que resignarse

a acabar", decía Quintiliano) tiene que vencer el mal de escrúpulo y llegar hasta la emancipación de la criatura, aunque no sea en un proceso continuo, aunque haya descansos e interrupciones cuyo lapso es indeterminado. Esta interrupción puede acontecer, no sólo en la ejecución, sino en la misma idea general de la obra. (En el comentario de mi *Ifigenia cruel*, he explicado que, concebido el asunto general, el final sólo se me reveló años después, como resultado de una nueva etapa en mi vida.)

En la ejecución hay algo de arrastre, de transporte. Pero —distingamos— ese arrastre o transporte pueden haberse cumplido en lo esencial aun antes de tomar la pluma. Si algunos se confían al papel desde el primer instante y, ya sobre el papel, van descubriendo para sí mismos lo que querían decir, como cediendo a una provocación de la letra escrita, otros comienzan por organizar interiormente un plan más o menos acabado. Al estudiar los estímulos, vimos casos como el de Julien Benda, quien pretende que escribe "haciendo lo menos posible el movimiento de escribir". André Thérive asegura haber acabado ya su novela cuando se pone materialmente a redactarla, prestidigitador que ha consumado ya el subterfugio cuando el público espera que lo comience. Para él hacer una novela es como ir llenando de pólvora una mina: un buen día se corta el tránsito, y acontece la explosión; es decir, se ataja la composición interior y empieza el redactar, el "acostar sobre el papel", como dicen los franceses. Edgar Allan Poe, en aquella página genial sobre la "filosofía de la composición", filosofía tan desconocida aún en su tiempo, asegura que él comienza por fijar su plan hasta el desenlace,

> *...comme l'on marche devant soi...*
> *vers un but bien connu, sachant au mieux pourquoi.*

De todos modos, a esa organización previa y no escrita habrá precedido el estado nebuloso. Además, como no es posible en general componerlo todo de memoria, salvo el caso excepcional de la obra pequeña, y en especial de la obra métrica, donde el verso ayuda a la memoria, sucede que, en la marcha misma de la redacción siempre se aprecia el efecto del arrastre o transporte. Si así no fuera, el autor no corregiría. La corrección es un proceso inverso al crecimiento interior del poema, y proviene ya de una apreciación intelectual o crítica, la cual vuelve atrás rectificando el poema a manera

de arrepentimiento, en los instantes que la embriaguez creadora se interrumpe o descansa. La condición del creador, y la experiencia, pueden sin duda desarrollar esta capacidad para concebir el plan previo, y aun para la composición previa o la fijación verbal, al menos en parte. Pero el tipo teóricamente puro sería el del creador que opera por transporte y arrastre, aun cuando desde el punto de vista artístico esto pueda ser lo más impuro, lo más necesitado en general de correcciones y arrepentimientos. Tal comienza un poema lamentoso sobre el insomnio que, sin haberlo él previsto, acaba en jubilosas afirmaciones de esperanza; y esta sinuosidad del trayecto viene a ser la vida de su poema. Horacio ¿no juega una mala pasada a su inspiración cuando, después de loar la vida del campo, hace que su prestamista vuelva a sus negocios?

Entre las representaciones psicológicas de la palabra (la articulatoria u oral, la auditiva, la visual y la muscular o gráfica), unas ayudan a las otras, y alguna parece ser predominante. Aun el esfuerzo gráfico, acaso el más despegado de la idea, puede ser uno de los medios de provocación voluntaria. Y así, hay escritores que sólo ponen orden en su espíritu atando a punta de pluma los cabos sueltos de la conciencia. Santa Teresa confiesa que le sucede tomar la pluma "como cosa boba" y sin saber lo que se propone escribir. Schopenhauer ha podido así establecer tres temperamentos de escritores: 1º, los que escriben sin pensar o con pensamientos ajenos, de que podemos prescindir en un estudio genérico, porque este escribir no es crear, sino "tomar nota"; 2º, los que piensan al escribir, y 3º, los que piensan antes de escribir. A estas categorías me permití añadir hace tiempo la de los escritores que piensan después de escribir, el caso de los arrepentidos, que no es necesariamente cómico: consiste en dejar para después de la redacción todo juicio artístico sobre la propia obra, y ver entonces si debe ella mantenerse, o hasta dónde se salva, sea tal como está o recompuesta, desmontada y vuelta a montar.

Como ilustración sobre la complejidad del proceso, perturbado a veces por accidentes, citaré ejemplos de arrepentimiento especial y de incrustación artificiosa (amén del citado ejemplo de Horacio). El arrepentimiento especial a que ahora quiero referirme no tiene ya el carácter de una corrección, sino de un desvío impuesto voluntariamente a la obra, y ya en frío, por el poeta. No es ya que el poeta se entregue a la sinuosidad misma de su arrastre poético (el insom-

nio, del desaliento a la alegría); sino que ahora el poeta se rectifica *a posteriori*, para dar al poema una conclusión distinta de la que lógicamente venía preparando; y esto no por figura retórica de contraste, sino para obedecer tal vez a alguna consigna general que se ha impuesto —y que desobedeció en la embriaguez de la ejecución—, o en vista de alguna circunstancia real como la que se ha llamado en Derecho "causa interveniente". En Rubén Darío encontramos ejemplos de los dos tipos:

1) Arrepentimientos por consigna voluntaria:

> Juventud, divino tesoro:
> ya te vas para no volver...

Y el poeta entra en la recordación melancólica de sus amores pasados. Hecho ya el poema, por una guardia de su temperamento —que lo empuja a presentarse siempre como "el optimista", según se llamó a sí propio—, no se decide a acabar con una nota deprimente. Entonces tuerce el rumbo de su poema y, en súbito tránsito, artificialmente y desde afuera, añade como apéndice aquel grito o "colgajo" brusco, que no estoy seguro de que consiga su propósito ético ni logre, en el orden artístico, disimular la soldadura:

> ¡Mas es mía el alba de oro!

Se nota —¿no es verdad?— la costura:

> La couture invisible et qui va serpentant
> pour joindre à son étoffe une pourpre étrangère,

ha quedado aquí muy visible.

Cierto que también Mallarmé sueña un día con la fuga sobre los mares, entra luego en duda sobre el posible naufragio que tal vez le aguarda, y al fin se espolea de nuevo y acaba gritando: "¡Mas escucha, alma mía, el canto de los marineros!" Pero esta ondulación del poema no rompe, sino que vitaliza, su trayectoria general, hasta por el hecho de mantenerse en el mismo orden metafórico de lo marítimo. Ese grito viene a decir: "Embárcate, aunque te espere el naufragio; embárcate: que te baste la alegría de haberte embarcado."

2) Arrepentimiento por "causa interveniente": el mismo Darío consagró a José Santos Chocano unos versos en que lo figuraba como

el representante de la América juvenil y potente, el que piensa como galopan los potros, el que canta como rumorean las selvas. Hecho el poema, Darío no se sintió satisfecho con cierta actitud de Chocano ante el rey de España. Y entonces añadió estos versos, uno de los contadísimos reproches directos que pueden espigarse en su obra —y aun así ¡qué reproche tan discreto y tan suave!—:

> Tal dije, cuando don José Santos Chocano,
> último de los incas, se volvió castellano.

Y ahora, sea un curioso ejemplo de incrustación artificiosa que interrumpe el desarrollo auténtico del discurso. Menéndez y Pelayo escribe:

> El cuento por el cuento mismo, el cuento como trasunto de los varios y múltiples episodios de la comedia humana ... fue creación de Juan Boccaccio... (*Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del "Quijote"*, 1905).

Años más tarde, escribiendo sobre la novela en España, no resiste la tentación de aprovechar aquel viejo y soberbio párrafo, y sin anunciar que se copiaba a sí mismo —cosa que le sucedió algunas veces—, lo transcribe íntegro en el estudio sobre los orígenes del cuento español, introduciendo un retoque desafortunado que le pareció convenir a la articulación de dicho párrafo en el sitio donde lo incrustaba. Lo artificioso o postizo resulta, sin embargo, delatado por ese mismo retoque, el cual echó a perder definitivamente el párrafo, que resultó estropeado así en la segunda versión:

> El cuento por el cuento mismo, como en Boccaccio,... fue creación de Juan Boccaccio (*Orígenes de la novela*, I, p. XC de la antigua edición).

El descuido ha pasado a la reciente edición monumental. Hubiera sido muy fácil enmendarlo. Sin duda los editores no se atrevieron, para no sufrir el castigo de aquel interpolador de Homero, sorprendido por el Pisistrátida en flagrante delito de adulteración.

1947

8

GÉNESIS DE LA CRÍTICA

I. El desprendimiento de la Crítica

1. *El problema.* No se trata aquí del problema que resuelve o procura resolver la Crítica cuando se enfrenta con la obra, asunto sobre el cual ya se ha dicho por ahí todo lo que importaba. Pero veamos cómo apareció la Crítica, más en el concepto que en la historia real de su advenimiento y desarrollo. La Literatura es disfrute. La mente no se conformó con el ingenuo disfrute. La Literatura brota como realidad condicionante; la Crítica, como realidad condicionada. Puede haber Literatura sin Crítica, nunca Crítica sin Literatura. El astro, suficiente en sí mismo, ha echado de su seno un satélite para contemplar en él, como en un espejo, la reflexión de sus fulgores. Este desdoblamiento nos recuerda fenómenos a que ya nos tienen habituados la Astrofísica y la Biología. Pero a la Astrofísica, aunque le hacemos cuentas puesto que se expresa por los números, no le pedimos cuenta porque no le atribuimos —ya— personalidad antropomórfica: nos conformamos con llevar constancia de lo que en ese orden sucede. A la Biología tampoco le pedimos cuentas cuando vemos que la célula se fracciona. La célula es anterior a nosotros, no hemos sido consultados por ella; ella nos acarrea: no escrutamos —ya— en sus propósitos. En cambio, las cosas propiamente humanas, las cosas del espíritu, en cuanto alcanzan un clima de conciencia, son llamadas —como se dice en Derecho— a absolver posiciones. Ahora bien, el germen de la Crítica puede definirse como un albor de conciencia en la creación; y la Crítica ya madura, como una conciencia en medio día. Nos sentimos, pues, impelidos a exigirle que responda por sus intenciones, diga lo que quiere y nos confiese a lo que ha venido. Cierto, la raíz del espíritu se hunde en el magma antropológico; y ya sabemos que, en aquellos primeros tanteos de la conciencia, el instinto dialéctico tiende a desdoblar las concepciones, a distribuir en partes las dificultades que él mismo se fabrica, para así mejor dominarlas; y este es el origen del método.

Si, por ejemplo, hemos concebido una deidad, tarde se nos hace para repartirla en dos principios antitéticos y relativos: Vida y Muerte, Bien y Mal; Shiva y Vishnú, Ormuz y Arimán, Dios y Luzbel. Porque el maniqueísmo es la herejía connatural del espíritu. Si contemplamos al primer Hombre, tarde se nos hace para imaginar que su costilla florece, imitando los modelos vegetativos.

Se dirá que, por aquí, nos perdemos en explicaciones alegóricas. Pero la alegoría no es más que el comienzo de toda exégesis y —para decirlo de una vez— de toda crítica. Ella es un sondeo incipiente hacia lo que hay detrás de las apariencias, hacia los sentidos ocultos. Se dirá que, por aquí, nos perdemos en explicaciones demasiado vagas y generales, o más bien en descripciones metafóricas que todavía explican muy poco o pueden explicar a medias muchas cosas indiferentemente. Pero es que apenas hemos comenzado a cerrar el cerco. Por el momento, hemos llegado ya a la sospecha de que esta bifurcación entre la Literatura y su contraste —ese contraste se llama Crítica— es un caso particular de una ley muy vasta, la cual tanto rige las evoluciones del universo como las inclinaciones de nuestra mente. Y para planteo del problema, para perspectiva de ataque, esto nos basta. (Ver mi "Anatomía de la Crítica" en *La experiencia literaria.*)

2. *El desprendimiento de la Literatura.* La Literatura condiciona el ser de la Crítica. Sin Literatura no hay Crítica. Pero ¿cuándo hay Literatura? La literatura no surge de la nada, no cae de repente en la cabeza del hombre a modo de fecundación cósmica o semilla telúrica, como cuenta Dante que le cayó encima la inspiración de la *Vita Nova.* Está, a su vez, condicionada por un "complejo fenomenal" previo (con permiso del buen estilo) y nace mezclada con la ganga de otras materias que no tienen su condición de oro. Por aquí podemos retroceder hasta el Logos, y ya veremos más adelante que la presencia del Logos tampoco es ociosa en nuestra hipótesis. La Literatura germina en la entraña de la tribu como una necesidad; y, cuando puede ya percibírsela, no es más que una subsidiaria de la magia, de la creencia, la mitología, la historia narrada, las instituciones. Aun admitiendo que el valor estético palpita ya en esos embriones, sólo gradualmente se emancipa de ellos la Literatura como fin en sí. Además, este servicio de la tribu no tiene más dueño legítimo que la tribu. Hay todavía un ancho margen de indecisión entre las funciones del individuo y las funciones del grupo. El descubridor

de la fórmula verbal ha sido mero instrumento de la voluntad colectiva. La fórmula es una secreción del coro en boca del héroe, y está dotada de virtud intangible. Mal podría el inventor, que ni siquiera está seguro de serlo, permitirse la menor ingerencia a posteriori (esto sería ya la Crítica), en palabras destinadas a propiciar a los dioses, que acaso hablaron por su boca, destinadas a invocar la lluvia, a facilitar las labores de la agricultura, a ahuyentar la peste, a rememorar hazañas del jefe, a establecer el misterioso vínculo del contrato. Y puesto que la Literatura comienza por ser un servicio, desde ese momento es objeto de estimación y, además, de conservación necesaria. Tal es el origen lejano del Archivo y la Biblioteca, propios instrumentos de la Crítica.

Hay otra etapa todavía: el poeta refiere ya la fórmula a su persona, pero no se sabe poeta. Se siente criatura sacudida, poseída. La fórmula verbal es parte de su propio ser o función continua de sí mismo; no cosa mediata, no producto emanado, externo. Caso semejante al del niño que poco a poco delimita los miembros de su propio cuerpo, de los que no puede deshacerse, y los objetos desligados que lo rodean. Al despego de la tribu tiene que suceder ahora el despego del yo.

Finalmente, aparece la última etapa: la propiedad del yo, la mano tendida sobre el producto. Estas etapas sólo se distinguen teóricamente y bien pueden andar confundidas. Pero fácilmente se advierte que hay un grado mínimo de evolución para llegar a este despego de la tribu, a este despego del yo, y más aún a este despego del "complejo fenomenal" en que viene implícita la Literatura. Más tarde, muy tarde, la Literatura habrá de desprenderse a su vez como hecho autonómico, destinado a la emoción del esparcimiento y la belleza, y como continente verbal de la "experiencia pura", purgada de otras intenciones y todo propósito de "literatura aplicada". Así fue que el infalible Robert Louis Stevenson haya podido ya afirmar, en su "Carta a un joven caballero", que el arte no es más que *the tasting and recording of experience.* (De aquí que los fenomenologistas de hoy en día tengan que valerse de la Literatura y aun imitarla hasta donde pueden en sus descripciones y análisis.) Y si el instrumento de este arte es la palabra, ya tenemos la Literatura.

3. *El yo ante la obra.* Para mayor claridad, supongamos ahora que ya, por su parte, la tribu no se atreve con el poeta, al que considera investido con las fórmulas sacramentales. Pero el poeta ha co-

menzado a atreverse consigo mismo. Ya se sabe artífice. Ha perdido ya el candor primitivo. Siente que puede hacerlo mejor o peor. Su ánimo se sobresalta con dudas y afanes: dudas, en cuanto a la propia aptitud; afanes de superación. Aquí el corregimiento, aquí la autocrítica; aquí la primera confrontación entre el yo y la obra. Aquí, aun cuando la Literatura no se ha emancipado totalmente de su servidumbre (difícil, lentamente vendrá en las sociedades el prescindir de un auxilio tan precioso, de que todavía quedan vestigios, bien los ritos sacramentales o los del derecho formulario), se da ya la tempestad en un cráneo: —Si el pueblo no se atreve a juzgarme, yo sí me juzgo. Este acoso de la propia conciencia acompañará ya siempre al poeta. Duda y afán, ora simultáneos, ora posteriores a la creación, ellos lo guían secretamente como una preceptiva infusa. Más o menos turbios, más o menos nítidos según sean los temperamentos, crían músculo con la experiencia y vienen a ser, teóricamente, la base de toda Arte Poética. La Musa ya no sólo empuja, también sujeta. La deidad acompaña los furores de Aquiles, pero tira de su cabellera para que no dé un paso en falso. Ya se entiende ahora: cuando la Literatura llega a madurar como mero objeto de belleza, también la Crítica habrá madurado lo bastante para enfrentársele. (Siquiera la Crítica interior.)

4. *El "otro" ante la obra.* Y, por fin, el desdoblamiento se desdobla. La Crítica interior da de manos a boca con un huésped inesperado, que es la Crítica exterior. Así como el poeta logró objetivarse ante su poema, proyectándolo fuera de su persona cual si fuera engendro de mente extraña, he aquí que ahora irrumpe en su reino sagrado el "otro", el extranjero, el "rompedor del Cielo" en la frase incomparable del chino. El otro, a su vez, se abalanza sobre el poema que no ha compuesto y dispone de él, en cierto modo, cual si fuere ahora su propiedad. Nuevo grado de la evolución, nuevo peldaño de conciencia, desde donde el otro osa decir: —Yo lo hubiera hecho mejor. (Pues si simplemente lo admira, ha dejado de ser el "otro".) Es la censura, propia operación de la Crítica. Aristarco se perfila en la nebulosa. Su presencia incomoda, y con ella aumenta la duda, arma inconfundible del método. Dije en la "Anatomía de la Crítica":

> ...La Crítica, personaje aparte, emprende ahora, frente a la Creación, su largo diálogo intermitente.

5. *La facultad crítica.* No era de esperarse otra cosa. La Crítica literaria no es más que la inserción en la Literatura de la facultad crítica del alma. La cuestión se resume en otra más profunda: ¿Puede el hombre permanecer pasivo ante el mundo? Prescindamos del problema filosófico, que está todavía en averiguaciones sobre si la realidad existe por sí o es una creación del espíritu que cree contemplarla, etcétera. Berkeley se pregunta todavía si él produce el mundo con los ojos. Pero concedamos realidad a la realidad. Si "la vida es sueño", el sueño es la realidad del que sueña. Plantemos al hombre ante su mundo. Desde que lo percibe, ya no es pasivo: obra sobre él para adquirirlo, para dejarlo entrar en su ser. Y aquí comienza el debate epistemológico. ¿Percibe el hombre la realidad tal como ella es, o la transforma para adquirirla? Las más elementales noticias sobre el trabajo de los sentidos nos convencen de que la transforma y que construye sensaciones y objetos, y todo lo que viene con ellos, tejiendo a su modo los inefables haces de energía que se le ofrecen. Para la Filosofía, el hombre no puede ser pasivo ante la realidad.

Adelante: concedamos crédito a la realidad percibida, sea un residuo o una ilusión, pues dentro de ella se desarrolla lo humano, y —olvidando ahora la realidad profunda— llamaremos realidad a esta limosna que nos queda. Pues bien, ¿alguna vez se resignó el hombre a recibir tal limosna pasivamente? Nunca: su mente siempre agita la mole. Si los hechos fueren adversos, los examina, se interviene para reducirlos a su imperio, para domeñarlos. Si son favorables los examina, e interviene para asegurarse su disfrute, para disponer a su arbitrio del tesoro encontrado. De aquí nacen Civilización y Cultura, órdenes condicionados entre sí, aunque de muy diversas maneras. De aquí nacen Hermes y Atenea.

6. *Civilización y Cultura.* La Civilización (o lo que de momento así llamo) se refiere a hechos de la naturaleza. Éstos, con respecto al hombre, pueden ser mediatos o inmediatos. Entiendo por mediatos los exteriores a nuestro organismo; por inmediatos, los que estructuran nuestro ser físico. Entre ambos, ya se sabe, corre la ecología como tema de relación. En los mediatos, los límites de la intervención humana quedan determinados por la resistencia que nos ataja y por el avance de la técnica. La construcción de un puente o la apertura de un túnel se llevan o no se llevan a cabo según la dificultad y el instrumento. Se interviene en el hecho favorable, cuando se aprovecha una caída de agua para instalar la planta eléctrica. Se interviene

en el hecho adverso, cuando se canalizan las inundaciones del Nilo. Todas las ciencias y artes aplicadas entran en este cuadro. En cuanto a los hechos inmediatos, los límites de la intervención humana quedan determinados por la mayor o menor necesidad que ofrezca el hecho. La mayor necesidad significa el máximo respeto. El hombre juega con su fisiología, pero sólo hasta cierto punto. Puede inventar la gastronomía o el arte de adornar alimentos, pero ni puede comer incesantemente ni puede dejar de comer. A pesar de lo que nos cuentan las comedias, sí hay, sí hay burlas con el amor, pero dentro de inquebrantables normas. Cabe el fraude a la concepción, caben los intentos eugenéticos, caben las figuras eróticas que los eruditos apenas se arriesgan a explicar en latín. Pero ni se puede amar incesantemente, ni privarse indefinidamente de amor. Estos son ejemplos de intervención en el hecho favorable. ¿Ejemplos de intervención en el hecho adverso? La Medicina, la Cirugía.

La Cultura* (o lo que de momento así llamo) se refiere a los hechos mismos del espíritu y a los productos del espíritu, en aquel proceso de "deificación" que estudia Max Scheler y que se inicia donde el hombre animal comienza a ser el hombre humano. Si hemos visto al hombre intervenir hasta donde puede en cosas de la naturaleza, ¿qué mucho si no se resigna a recibir pasivamente los hechos del espíritu? Si allá la intervención fue acto práctico, aquí es un acto intelectual, y éste se reduce al conocer. Por cuanto la Literatura es producto, no sólo hecho del espíritu, mayor es la posibilidad y mayor es la tentación de desmontar su relojería escondida, porque el hombre nunca se está quieto. Por cuanto la Literatura representa un disfrute, mayor es el ansia de investigar su secreto para asegurar su posesión.

7. *El Logos y la Crítica.* Hasta aquí la Crítica es muda, parece una interna facultad, una callada apreciación, una rumia del conocimiento. Para entender por qué se expresa (pero ¿es que no se entiende de suyo?), por qué sale afuera y se comunica, basta con decir que, reconocida su utilidad y reconocido su atractivo, conviene fijarla en palabras y guardarla. (¡Qué magia, la palabra!) Pero, además, el hombre es esencialmente Logos: necesita hablar y decir,

* Ya se entiende que no confundimos la Cultura con la Ciencia Cultural de Rickert, o "puesta en valor" de los productos culturales, y que se resuelve en las ciencias aplicadas. Mi definición es sumaria, provisional y sólo adecuada a mi argumento.

hablar con palabras de cuanto ve y entiende, de cuanto no ve y no entiende, decírselo a sí mismo y al prójimo. Si nunca puede estarse quieto, tampoco puede estarse callado. El comentar es su función específica, en cuanto percibe objetivamente su función creadora. La determinante literaria y la determinada crítica se ligan por íntima necesidad. Si el hombre habló para hacer el poema, hablará para hacer la crítica: no la dejará en las moradas interiores a modo de Bella Durmiente; no podría, es parte de su bien divino. ¿Oímos algo, recibimos algo? Al disfrute del recibir responde el disfrute de contarlo. La Ninfa Eco grita y se escucha, y si canta para sí, quiere oírse. De aquí que se desdoble en su voz. Al verbo poético ha de acompañar el verbo crítico. Hasta en el amor, que es tan recatado, ya decía 'Celestina' que el gusto sólo se acabala cuando se cuenta. Tal es la indiscreción del secreto. Vive de urgencia, corre el riesgo de depositarse en cualquiera oreja que lo escuche. Alto parlante, el hombre; o, como dice el *Diálogo de la lengua*, incorregible "hablistán".

II. Los estímulos de la Crítica

1. *El creciente imperio de la Crítica.* Ya hemos llegado a la Literatura como cosa autonómica, cosa mediata. Lo bastante para que, perdido ya el candor primitivo como creo que dije hace rato, el espíritu la contemple. Entonces, en movimiento inverso, el espíritu vuelve sobre ella, la instaura en objeto del conocer. Si antes, teóricamente al menos, sólo alargaba hasta ella el hilo eléctrico de la emoción, ahora interpone un filtro para ver cómo se dibuja el proceso de la emoción. Vuelve lo mediato aún más mediato con la nueva operación que inventa: la Crítica, a su vez, se erige en actividad independiente. "¿Haces versos? —propone Sócrates al poeta—. Pues explica ahora lo que dices. Búscale el segundo fondo a tu arca." Y conforme aumente el aprecio que se conceda a la Literatura, se va estimulando la Crítica. La Crítica galopa a horcajadas en la Poesía. Los estímulos que reciba la Crítica serán la repercusión simpática de la estimación que vaya alcanzando la Poesía. Hasta que, condicionada como era, la Crítica se siente un día con arrestos para tantear un "pronunciamiento" y pretende, a su turno, alzarse como realidad condicionante. Hace decretar por pregones que ella es la Maestra de las Artes. La Crítica, para conocer, denomina. Ya sabe-

mos que la denominación se carga al instante de intenciones. Esto acontece con la Crítica. No conforme ahora con conocer y explicar, quiere dirigir, dictar códigos. ¿Pues no le está acaso confiada la misión más preciosa, la guarda y la administración del tesoro? Hela ya ataviada en Preceptiva, en dómine de birrete y palmeta y hasta en Temis de libra y daga. A esto he llamado alguna vez el golpe de Estado, el "cuartelazo" de la Crítica.

2. *El alma, no la Historia.* ¿Cuáles, pues, han sido las necesidades estimativas de la Literatura que así han embriagado a la Crítica, estimulándola hasta los extremos de la suficiencia y desmesura? Habría que rastrear, para historiarlo, los orígenes de las opiniones sobre la misma Literatura, y poco a poco su desarrollo y crecimiento. Vano empeño en que se enredaba Théry (*Histoire des Opinions Littéraires*, 2ª ed., París, 1849), viéndose en el paso, sin duda por falta de documentos, de despacharse en una página y hasta en un párrafo la exposición de la crítica en algunos pueblos orientales. Sólo podemos dominar esta historia a partir de cierto ciclo helénico, cuando ya la nebulosa está mucho más que resuelta. Y luego, ¿con qué derecho confundimos los orígenes de un fenómeno espiritual con los orígenes de nuestro actual conocimiento histórico sobre la China o la India? La antigüedad en el tiempo histórico no es lo mismo que la antigüedad en el espíritu. Y mucho menos si se reconoce que, a veces —y es lo más general— las diferentes culturas van naciendo unas después de otras. Hoy en día hay tribus primitivas, y la evolución mental de que dejan muestra los imperios asiáticos y africanos todavía nos asombra. Puesto que exploramos la calígine, es mejor interrogar el alma y no la historia, ejemplificándolo —eso sí— con tal cual motivo de la vetusta historia que fertilice un tanto y dé fisonomía a las vaguedades del discurso.

En este orden, algo habíamos ya adelantado. Recojamos los haces y juntemos otras cuantas espigas.

3. *Motivos de la estimación literaria.* Ya dijimos, ante todo, que la Literatura ha nacido como un servicio social. De aquí que importara recogerla y, en cierto modo, venerarla. Ya dijimos que la Literatura, conforme descubre su fin propio de esparcimiento, belleza, saludable expresión del ánimo, nos "aumenta", nos hace un bien; cumple, diría el biólogo, una función "teleokina". De aquí otro motivo para recogerla cuidadosamente y, en cierto modo, venerarla. De esta doble base estimativa —servicio y disfrute— parten el afán de

conservación y el sentido de la reverencia. Si este afán y este sentimiento se aplican inmediatamente a los textos, de ello se aprovecha también la Crítica, resguardo e ilustración de las Letras.

4. *La Biblioteca y la Escuela.* El afán de conservación asume dos formas: la recopilación y la transmisión: la Biblioteca y la Escuela. La Biblioteca obedece a la necesidad de preservar en lugares sagrados ciertos textos tan indispensables a la vida del grupo como las transacciones religiosas y las políticas (aun las comerciales). También los fastos del monarca, cosa no sólo del orgullo, sino más aún, enriquecimiento y adquisición espiritual para el pueblo. Tales fueron seguramente la colección de los medos en Ecbatana, de los persas en Susa y las jeroglíficas de Cnoso, todas ellas contemporáneas de la XII dinastía egipcia; acaso también la del caldeo Sargón, primero de este nombre, en aquella lejana Uruc (Warkah) que mereció llamarse la Ciudad de los Libros (*c.* 3800 a. C.). Sobre los comisionados viajeros que aquellos monarcas encargaban de adquirir y copiar reliquias, nos informa cierta carta dirigida por un rey asirio a alguno de sus oficiales (S. VII a. C.). Asurbanipal o Sardanápalo —del siguiente siglo— reúne en su palacio de Nínive diez mil tabletas cuneiformes, que estaban catalogadas y ordenadas y a las que el público tenía acceso. Babilonia conoció sistemas para la circulación de los textos por todos sus dominios. Rival de Babilonia en cultura, la egipcia Heliópolis mantiene un colegio de escribas donde se custodian los textos sacros de Tot y los numerosos comentarios que datan de 6000 a. C., todo lo cual constituye como una primera Enciclopedia. Diodoro Sículo describe las famosas colecciones de Osimandías, que acaso sea el orgulloso Ramsés II cuyas glorias canta Pentaur. Esta biblioteca, la mayor que conoció el Oriente, data de los siglos XIII y XII a. C. La inscripción que se leía en sus puertas— "Tesoro de los Remedios del Alma"— es un expresivo testimonio. Y cuenta una leyenda, posterior en unos cuatro siglos, que el mago y humanista Setna, hijo de Ramsés II, no vaciló, para apoderarse de un manuscrito del dios Tot, en violar una sepultura, con ser lo más respetado entre los egipcios.

Si no estáis cansados de seguirme en esta excursión que sólo he emprendido para mi deleite, todavía podemos llegar al imperio chino, época del rey Kao-Ti, fundador de la dinastía Han, año 202 a. C., quien logró reunir no menos de diez mil manuscritos, que sus herederos aumentaron con creces. Tras la invasión del budismo en

el primer siglo de nuestra Era, la manía antológica alcanza en China los límites del delirio. Hay obras que por sí solas constituyen una biblioteca. Uno de los Tolomeos, hambriento de lecturas, negaba el trigo a los atenienses mientras no le entregaran los manuscritos originales de Esquilo, Sófocles, Eurípides. Pasan seis centurias, y el persa Cosroes consiente en gastar una fortuna para que su médico Berzuyet sustraiga de la India aquel ejemplar de las fábulas budistas —el *Panchatantra*—, después traducidas y conocidas bajo los títulos sucesivos de *Fábulas de Bidpay*, en Persia y *Calila* y *Dimna* entre los árabes. Valía una fortuna, en efecto, el acercar por las escalas de Oriente a aquellos dos lobos cervales que, con su carga novelística a cuestas, habían de recorrer el tiempo y el espacio, de modo que su paso se deja sentir lo mismo en la Europa medieval que en los *novellieri* renacentistas, en el teatro isabelino, en La Fontaine, en Samaniego e Iriarte, en los cuentistas infantiles de nuestros días. La afición de los libros pára al fin en aquella manía que Holbrook Jackson analiza con más erudición que gusto (*The Anatomy of Bibliomania*). La Biblioteca, a su vez, dará origen a nuevas técnicas auxiliares del método: la Biblioteconomía y la Bibliografía.

5. *La Escuela.* Si la Biblioteca representa la forma estática de conservación a la vez que la forma externa, la Escuela trata de injertar en el ser vivo todo el acervo literario. Este instinto de tradición o transmisión es común a los animales y empieza a ejercerse en la familia. La cadena enlaza a las generaciones de Amina a Mahoma, de Mahoma a Fátima—, mientras no aparecen aquellas catástrofes incubadas al calor del misticismo entre los proletariados exteriores a las culturas. De tales catástrofes (Toynbee) nacen las civilizaciones nuevas, tras un interregno de disturbios. La primera pedagogía, y su perenne técnica mínima, es la memoria, que tan apegadamente imita, para la continuidad del espíritu, la continuidad biológica del individuo y las especies: aquellos "caminos que andan" en la descendencia material de padres a hijos. La interrupción, pues, de las culturas puede representarse como una dolencia escolar, colapso de Mnemósine— que una que otra vez llega al ilapso. A veces, las rupturas logran remendarse, como junta Isis, después del *sparugmós,* los dispersos miembros de Osiris. En la India, es de creer que los compendios budistas se establecieron sobre documentos del recuerdo. De igual manera, en la Grecia de los Pisistrátidas, los *diaskevastas* fijan y coordinan los Poemas Homéricos, que amenazaban desgarrar-

se en el ímpetu de la difusión, como hoy rehace el folklorista los ciclos de romances viejos, recogiendo en boca del pueblo los trozos conservados. Así, en la China del siglo II a.c., después de la Destrucción de los Libros a que se entrega el furioso Shi-Wang-Ti, los letrados consiguen restaurar —sacándola más o menos intacta de su pecho— la sabiduría de los mayores. El esfuerzo por suturar los colapsos de la memoria asume frecuentemente, en la historia, un aspecto que corresponde a la superstición antropológica, según la cual el matador absorbe las virtudes del enemigo muerto. Roma, vencedora de Grecia, se pone a la escuela de la cultura helénica. El Califa Omar, en 642 d. c., destruye el tesoro de la antigua ciencia, conservado en la Biblioteca de Alejandría (aunque se le adelantaron y lo secundaron activamente los monjes salvajes que venían de los desiertos de la Tebaida y abominaban de la diabólica letra escrita). Y, poco después, vemos a los árabes mismos, en Bagdad, en El Cairo, en Córdoba, esforzándose por dar nuevo aliento a todo el saber aniquilado. Memoria es continuidad y tradición. Conforme crece la confianza en el signo gráfico, se va abandonando el cultivo de la memoria viva. Se comprende la utilidad del saludable ejercicio mnemónico para los pueblos que conservaban en versículos toda su sabiduría y sus reglas prácticas. Sólo la memoria, escuela mínima, incorpora efectivamente la cultura en la vida. La pedagogía que descuida la memoria tiene que esperar demasiado a que las especies sean comprensibles por la pura razón. ¡Era tan fácil depositarlas a tiempo entre las reservas interiores, en tanto que asoma el entendimiento! Cuando volvemos la cara, ya es tarde. ¡Pedagogía de las "mangas verdes"! ¡A buena hora quiere convalecer el árbol torcido! Mal empieza el niño que no asimila su docena de fábulas; mal empezó el joven que no asimiló su veintena de poemas clásicos.

Ahora bien, esta incorporación viva de la memoria, que permite movilizar en cualquier instante y a lo largo de una existencia las especies del conocimiento transmitido, es el fundamento de toda educación y todo humanismo. En efecto, se educa en primer término para poder improvisar, y sólo en segundo término para saber dónde están los textos de consulta. Y en semejante poder de improvisar reside el verdadero humanismo, o servicio inmediato y constante de la inteligencia en la vida. ¿Queréis un símbolo, una imagen de muy grata recordación? Evocad a Erasmo que en las jornadas de un viaje entre Italia e Inglaterra, para no perder el tiempo en

conversaciones insípidas, escribe el *Elogio de la locura,* verdadero alarde de la memoria, insigne caso de "actualización" de toda una herencia cultural, convertida en propia naturaleza. (Es verdad que la erudición advierte, en este ameno opúsculo— lo advierte con una sonrisa— que Erasmo, "en el calor de la improvisación" como se acostumbra decir, atribuye a Sócrates la idea de las dos Venus, la Urania y la Terrestre, y las dos naturalezas del Amor, todo lo cual el *Simposio* lo ponía en boca de Pausanias.) *

En los ejemplos referidos se advierte cómo la Crítica ha alcanzado técnicas propias, emparejadas al empeño de conservación y comprehensión de la cultura. El caso de la Pedagogía es impresionante. Al punto que algunos escépticos se preguntan si la Crítica misma no será una exacerbación didáctica, una fisonomía hipertrofiada bajo el creciente empeño de transmitir a los hijos el repertorio de la experiencia. El último grado de exaltación que se ha concedido a la Crítica —sin duda para evitar las confusiones con el sentido vulgar de la palabra y con el ejercicio meramente impresionista, ornamental o desordenado de la función— es concederle las charreteras científicas y el derecho a una metodología estricta, seca, sistemática: a esto se llama la Ciencia de la Literatura, la cual naturalmente debe aprovechar y respetar en lo suyo las demás manifestaciones críticas, independientes y caprichosas, de que al fin y al cabo se alimenta como el río recibe las contribuciones de los torrentes y regatos.

6. *La aristocracia letrada.* Otro testimonio de la estimación a las letras, que determina un ensanche del dominio crítico, es —como dijimos ha poco— el sentido de la reverencia. La reverencia al guardián y al transmisor del tesoro, al letrado, al maestro, al que entiende de libros, al que echa las cuentas; no sólo al poeta o creador. Es conocido el orgullo de los sacerdotes egipcios, celosos administradores del conocimiento, poseedores del signo para medir el nivel del Nilo y predecir sus crecientes, embajadores del meteoro y del eclipse. Aun el famoso Escriba Haremhab, que empieza en cuclillas y con el rollo de papiro en la mano, manejará pronto los ejércitos de Tutankamón y al cabo será Faraón. Aun los amanuenses tienen derecho a cierta altivez. Aquel pueblo, fascinado por la ultra-

* He abogado ya antes por la memoria y su cultivo metódico: "Domingo Siete" (*El Cazador*); "la improvisación" (*Calendario*); "Hermes o de la comunicación humana" (*La experiencia literaria*), y en las páginas sobre Quintiliano de *La antigua retórica*, pp. 68 y 70.

tumba, necesitaba del conocimiento literario hasta para morir. El *Libro de los muertos* es su guía para el viaje final. Nos ha dejado también una *Sátira de los oficios* que data de la XII dinastía, donde un padre hace ver a su hijo la triste condición de los trabajadores manuales, metalistas, albañiles, bateleros, agricultores, tejedores, carreros, calzadores, lavanderos, pescadores. De esta postergación no escapaban siquiera los embalsamadores, aunque prestaban los auxilios más indispensables a la inmortalidad, pero de cuyo contacto la gente se alejaba con repugnancia porque hundían las manos en los cadáveres. (Algo dije de esto en las últimas páginas de *El suicida.*) En cambio, aconseja el padre a su hijo mientras lo conduce a la escuela, ¡feliz el escriba! "Se codea con los grandes, es el capataz de los manuales, lleva la cuenta y razón de las despensas, asiste a las asambleas, come de la mesa del rey, sus padres bendicen al cielo." Un funcionario de la VI dinastía, próximo a morir, deja encargo de que se inscriba en su tumba el más honroso de sus títulos: "Gobernador de la Casa de los Libros", Director de la Escuela.

Nadie ignora el caso de China. El largo predominio de los letrados en el gobierno es prueba de la estimación a la cultura. Nótese la diferencia entre este respecto general para el hombre de conocimientos teóricos —manera de crítico— y la veleidosa predilección del monarca para su poeta, que de ente sagrado en la tribu pasa a ser entretenimiento cortesano. Para no salir del Oriente, nótese la diferencia entre la situación oficial concedida a la casta letrada, y la volubilidad de los reyes persas con sus poetas, verdaderos hombres de placer: ya los enriquecen, ya los persiguen, ya se arrepienten y los colman de dones, ya los dejan de su privanza. Tal vez es la historia de Nasir Ahmed con Rudagi, o la de Mahamad con el paradisiaco Firdusi.

7. *La Crítica enmarañada.* Cuenta Goethe que, cuando empezaron a instruirlo, de niño, en la Filosofía y en la Religión, él no veía bien el objeto de estas enseñanzas separadas, cuando ambas se le presentaban ya implícitas en la Poesía. La misma unidad del espíritu dificulta a veces el discernimiento de órdenes divergentes que arrancan de fuentes comunes. Desde luego, no todos los pueblos sintieron la necesidad de separarlos tan nítidamente como lo han hecho los europeos. Toscamente, pero no con falsedad, se ha dicho que en Egipto, en la India, en ese Oriente flotante de los hebreos, predomina el saber de salvación, y en China y en Grecia, el de cultura (Max Scheler).

El de dominio físico llegará a su más alto extremo entre los pueblos occidentales. (La pólvora, que pudo haber sido objeto de adoración en el Oriente próximo, era diversióny fiesta para el Lejano Oriente, y vino a ser para los europeos máquina de guerra e instrumento de ingeniería.) Tal generalización ha de tomarse, naturalmente, con las indispensables reservas. No encajan en ella los astrónomos y matemáticos caldeos y egipcios, que ya aplicaban su ciencia a los intereses prácticos de la nación. Platón no quiere que la geometría se prostituya en la mecánica, pero ¿hasta qué punto? Y el mismo Arquímedes, que por una parte se entrega al estudio angélico de las secciones del cono, por otra fabrica artilugios de combate. Este "complejo fenomenal" del saber, aun no deslindada del todo la Literatura, engendra una manera de Crítica prematura, encaminada ya a la conservación de fórmulas y experiencias, y así lo hemos visto en los fundamentos de la Biblioteca, la Escuela y la Aristocracia Intelectual. El pueblo hebreo, movido por su nacionalismo religioso, emprende una larga y tormentosa elaboración de textos sagrados y semihistóricos, que necesita de la facultad crítica, quieras que no: tradición y traducción, textología y exégesis. Esta ingente labor, arrastrada presurosamente por sus fines trascendentales, llena de sobresaltos proféticos, parece ignorarse a sí misma en cuanto al método, y nunca se detuvo a aislar y a codificar sus principios. La Literatura, permeable por naturaleza a todos los motivos humanos, es capaz, así, de quedar ayuna —si no de Crítica— sí de conciencia crítica. O, por otro lado, la Crítica puede desprenderse en suerte de extrañas hipertrofias, según las inclinaciones de cada cultura. Marañas, hipertrofias, desvíos, desde el punto de vista en que nos hallamos (la mente occidental), claro está; no porque ellas signifiquen una inferioridad necesaria. Los distintos grupos humanos se las han arreglado siempre para seguir adelante usando de sus propios recursos, y el acento dominante puede caer de un lado o de otro: aquí, la milicia; allá, el comercio; o la religión, o la ceremonia política, la poesía, la ciencia, etc.

8. *El caso de la India.* En la India, por ejemplo, encontramos el afán de crear una teodicea y, desde el Buda, el de llegar cuanto antes al aniquilamiento de las reencarnaciones, mediante el empleo de técnicas psíquicas especiales. Estos afanes se vierten en forma poética: el Buda predica —digamos— en verso, se le ataca en verso, y en verso también se defiende. Esta aspiración de la Literatura hacia

los ideales místicos y filosóficos no impide, sin embargo, el florecimiento de la literatura independiente: la Épica, la Fábula, la poesía Kavya. Y la Crítica, la Prosodia, la Gramática llegan también a un completo desarrollo —teñidas, claro está, por el matiz étnico. Es difícil, en aquella selva feraz, establecer atribuciones y fechas, ya mezcladas con la mitología, ya simplemente descuidadas. Aun las demarcaciones entre la era vedanta y la era clásica son indecisas: la vacilación a veces comprende un compás que va de los siglos VII *o* VI a. C. —la fijación de los grandes sistemas— hasta la invasión de Alejandro y aun hasta los primeros siglos cristianos. Los nombres de autores y aun de obras suelen tener un sentido meramente simbólico: se dice Pingala para la Métrica y la Prosodia; Panini, para la Fonética y la Gramática; Yaska, para la Etimología. A Bharata se atribuye la Dramaturgia, asignándole una antigüedad fabulosa como inventor del Teatro, cuando es sabido que el Teatro indio data de la Era Cristiana y acaso, a lo sumo, llegó a recibir influencias de la Nueva Comedia ateniense y de la latina. Hay una Preceptiva (*Kama-sastra*) que en parte es erótica literaria y en parte dibuja un ideal caballeresco parecido al del Cortesano de Castiglione en la Europa renacentista. Hay una Ciencia de la Poesía (*Alamkara-sastra*) que evoluciona hacia un cuerpo de convenciones fijas, sólo respetadas por los poetas secundarios, los bardos de corte que se sometían al juicio de los expertos y maestros del gusto (los *rasika* o *sharidaya*).*

9. *El caso de China.* Tampoco deja de ser confuso el espectáculo de la antigua China. Aquí se debe ello más bien a la superabundancia del material y al tratamiento desesperantemente minucioso que se le aplica. Pero, en general, las tradiciones chinas ofrecen continuidad, exactitud y pureza. En este concepto, sólo habría que exceptuar los textos falsificados para suplir los documentos y reliquias perdidos cuando la Destrucción de los Libros por Shi-Wang-Ti. Las normas de orientación dividen el material en grupos: *1)* Canon de Confucio y comentarios filológicos y léxicos; *2)* Historia, Biografía y Bibliografía: *3)* Textos budistas, Arte, Enciclopedia; *4)* Poesía y Poética. A pesar de la invasión del budismo religioso, la filosofía fundamental se mantiene. Las inclinaciones de aquellos pueblos fácilmente convierten al humanista en funcionario, por donde la crítica deriva más bien a la ética y a la filosofía política. Pero, amén de estas preocu-

* P. C. Lahiri, *Sanskrit Kavya Literature,* en *The Heritage of India: Sri Ramakrishna Centenary Memorial,* Calcuta, vol. III.

paciones de fondo, el estudio de las apariencias formales llega al vicio. La etiqueta adquiere categoría ontológica, y esto determina una modalidad ceremonial en la Crítica (*Li-Ki*, 1150 a. c.). Inmensas lejanías de alma nos impiden representarnos a las claras la mentalidad de aquella gente que —como su misma escritura— parece proceder por jeroglifos visuales más que por ideas. Algo posterior al *Li-Ki*, el *Yi-King* atribuido a Wong-Wang da idea del preciocismo a que pudo llegar en aquellos tiempos remotísimos. El sistema consta de sesenta y cuatro hexagramas con inscripciones expigramáticas. Confucio, al editarlo en el siglo VI a. C., pedía otros cincuenta años más de vida para descifrar sus oráculos. Suponemos que, entre hombres que se desvivían por atribuir sentido a todos los rasgos de la costumbre, no pudo ser posible la transformación de un metro poético sin provocar un torbellino de explicaciones. Creemos que así aconteció cuando, ya en el siglo VI de nuestra Era, el tema del vino —honor de la poesía persa— llegó a China y determinó la sustitución del verso lírico tradicional de cuatro o cinco sílabas por el gallardo heptasílabo. Para colmo, la índole misma de la lengua, lengua llena de acentos melódicos que influyen en los significados, complica singularmente la crítica prosódica. Aquella literatura avanza como mar espeso desde unos 2000 años a. C., entre islotes de comentarios. La artificiosa poesía se complace en disimular enigmas bajo disfraces que afectan transparencia, y los enigmas exacerban el prurito alegórico e interpretativo. Los léxicos llegan al primor de establecer asociaciones de ideas o alguna técnica equivalente. La estilística pesa sobre la estética. Cada estrofa puede merecer varios volúmenes de crítica. De una crítica que, a nuestros ojos, es más bien una "paracrítica".

10. *Anábasis.* Hemos acompañado a la Crítica desde el estado de larva hasta las alotropías orientales. Un rápido vistazo hacia el Occidente nos llevaría como meta a la Ciencia de la Literatura. ¿Cruzamos el Mediterráneo Oriental? Entonces volvemos —*¡Thálassa*— a la patria de nuestra cultura.

1948

9

LA "CIENCIA DE LA LITERATURA"

¿QUE yo digo, por ahí, la "Ciencia de la Literatura"? Entendámonos, Fabio. El problema de las denominaciones siempre ha sido trascendental: para la historia, para la filosofía, para la ciencia, para la política. La afición a las nomenclaturas técnicas ha hecho que el término "Ciencia de la Literatura" se difunda con cierta fortuna entre la crítica germánica, mientras la francesa le ha opuesto, a veces, cierta resistencia tácita, por escrúpulo de buen gusto, como si ambas palabras se dieran de puñetazos entre sí: ¡perros y gatos en un costal! Algo así como enredar los títulos de Descartes y hablar del "Método en las Pasiones" ... El buen gusto, cierto, resultó menos melindroso en otros países latinos. Ezra Pound (*A B C of Reading*, 1934) pretende que "la primera aserción sobre la aplicabilidad del método científico a la crítica literaria se encuentra en la obra de Ernest Fenallosa, *Essay on the Chinese Writen Character*". Pero Ezra Pound es casi siempre arbitrario y, preocupado con su "imaginismo" y su "phanopoéia", puede haberse dejado seducir por las explicaciones sobre el ideograma chino al punto de tomarlas por único fundamento posible de la ciencia crítica.

El nombre acarrea siempre una intención; y si queremos de veras que tal intención se realice no debemos temer al nombre. El término "ciencia" a primera vista es ambicioso. La cautela es justa. Pero este término ha conquistado ya, tres seculares esfuerzos, una claridad suficiente y un curso reconocido en la bolsa de las ideas. No se ve la utilidad de provocar un peligroso desvío. Para muchos la palabra "ciencia" suscita inmediatamente la idea de ciencia física, estratificación del concepto ya superada y que no debe amilanarnos. Todavía el filósofo argentino Alejandro Korn, siempre tan cuerdo, propone que se reserve el nombre de "ciencia" al orden de las magnitudes, al reino de lo computable; y, a cuanto no admita semejante rigor, prefiere que se le llame "teoría". Para nosotros, la Ciencia de la Literatura no puede confundirse nunca con la Teoría de la Literatura, pero confesamos que, en este extremo, priva el gusto del

consumidor. Por "teoría" entendemos un conocimiento abstracto, de las nociones; por "ciencia", un estudio de las aplicaciones. Allá, por ejemplo, las relaciones mentales y las reacciones entre lo oral y lo escrito; acá, por ejemplo, la métrica. Y la "técnica" (¡uf, la técnica!) bien pudiera ser simplemente el dominio práctico, el recto ejercicio de las disciplinas que la ciencia instituye.

Pero, además, nos parece mucho más aconsejable encauzarnos dentro de la tradición, la cual, del neokantismo acá, viene esclareciendo conceptos que importa no volver a enturbiar. Al lado de las ciencias físicas, únicas que ocuparon las reflexiones del maestro regiomontano, hoy reconocemos que existen las ciencias del espíritu. Y reconocemos la ventaja de otorgar el nombre sagrado, no sólo a una ciencia completa —sea la Química, ejemplo de los ejemplos—, sino también a una ciencia en formación: la Economía, la Sociología, y aun ese fantasma de una nueva Psicología evocado en algunas páginas de Dilthey, que sirviera de fundamento a la Historia, ya que la Psicología actual no puede incumbirse de esa misión. El conferir el nombre de "ciencia" al cuerpo metódico de la crítica literaria ni excluye otra manera de crítica (la libre, la impresionista, hasta la sentimental arrebatada), lo que consideramos no sólo legítimo sino indispensable, ni compromete a un rigor extremo cuanto a la intención atribuida al nombre, intención que se resume en un doble empeño: el recomendar cierta actitud de comprobación objetiva, y el recoger ordenadamente todas las conquistas alcanzadas. Por lo que hace a la actitud recomendada a la mente, el más ligero examen de todos los métodos críticos permite ver que todos ceden a esta consigna. Por lo que hace al ordenamiento de conocimientos adquiridos, nos place citar en un sentido general lo que se ha escrito a propósito del método llamado estilístico: "...Al elevar a ciencia la crítica literaria se consigue que cada investigador parta del punto a que los anteriores habían llegado. Hay un avance, un acumulamiento de enseñanzas, una carrera de relevos. Se ha evitado que cada crítico —genial o discreto— tenga que recomenzar." (Amado Alonso, *Propósito,* al frente de la *Colección de estudios estilísticos,* I, Buenos Aires, 1932). Así se sustituye la estrategia de guerrillas por el frente único, y se evita que se dispersen y pierdan las ventajas obtenidas fuera del Cuartel General, ventajas muchas veces olvidadas en el montón de la crítica impresionista y que muchas veces se ignoran a sí propias.

La Ciencia de la Literatura es, pues, una ciencia del espíritu. E importa declararlo: es una ciencia en formación, y acaso es mejor que así suceda. Para ningún estudio genético, por ejemplo, ha sonado aún la hora de las precisiones. "Las obras —decía Balzac— se forman acaso en el alma tan misteriosamente como crecen las trufas en las perfumadas llanuras del Périgord". Con todo, aunque el enigma de la trufa no se haya entregado íntegramente, es innegable que se lo ha reducido un poco desde los días en que las trufas se creían hijas del rayo, desde los días —digamos— del gustoso Teofrasto, padre de la Botánica. También se ha adelantado algo en el sondeo de la gestación literaria o de la emoción literaria, aun cuando ellas sigan defendiendo su misterio intuitivo.

Una ciencia no se confunde con su objeto, Fabio, y aquí es donde errabas, figurándote que yo quería reducir la creación literaria a procedimientos científicos; error no menos pintoresco que el de cierto "genio de andar por casa" que contaba un día en su tertulia: —He descubierto la manera de hacer crítica literaria mediante procedimientos químicos. No: la Ciencia de la Literatura no sueña con estos dislates, sino que se propone estudiar la literatura que encuentra ya hecha. Una cosa es la Biología, otra cosa es la vida. El deslinde es más neto aún en nuestro caso, porque en las ciencias naturales hay técnicas que permiten al hombre intervenir en el fenómeno estudiado y modificarlo: hay injertos, cruces, inventiva de nuevos tipos por selección. Como decía Tirso de Molina, la industria del hortelano ha creado el melocotón, casando el durazno con el membrillo. El laboratorio produce ya alimañas anómalas que parecen un disparate de Jerónimo Bosco. En cambio, la Ciencia de la Literatura nunca juega a hacer literatura: se mantiene ante ella en una actitud receptiva (no "preceptiva", que eso es otro cantar) y, en buena doctrina, se abstiene de aconsejar al creador. Dado el producto, dada la cosa literaria, se acerca simplemente a gustarla y a conocerla, en toda la riqueza de sus sabores y sugestiones. No entra en el coto cerrado del poeta, no salta las bardas, sino que alarga sus tentáculos por el campo —mucho más vulnerable— de la exégesis del poema.

Hace literatura Fernando de Rojas cuando escribe *La Celestina*, Menéndez y Pelayo hace Ciencia de la Literatura cuando estudia *La Celestina*. Si escribo un soneto sobre Antonio y Cleopatra hago literatura. Y hago Ciencia de la Literatura si comparo críticamente el soneto sobre el mismo tema del parnasiano Heredia ("Ambos a

dos miraban, desde la alta terraza") y el del simbolista Mallarmé ("Triunfalmente olvidado el hermoso suicidio"), o para resolver que, en efecto, este segundo soneto no se refiere al mismo tema, como lo creyó cierto sandio comentarista. Pero ¿no basta para esto el nombre de "crítica"? No en todos los casos, y menos basta conforme nos levantamos de lo particular o lo general. Si, verbigracia, escribo treinta y seis dramas, habré hecho literatura. Pero si, con Georges Polti, me da por agrupar *Las treinta y seis situaciones dramáticas* que considero fundamentales, hago Ciencia de la Literatura, acertada o equivocada.

(Permítaseme aquí un paréntesis. El esquema de Polti no es tan sencillo como parece: las combinaciones llegan a cifras astrónomicas. Mucho antes de Polti, se hablaba ya de esta teoría, en la casa de Goethe, como de una invención del conde Carlo Gozzi, célebre improvisador cómico veneciano. Schiller presentía que había muchas más situaciones, aunque declaraba que nunca había logrado completar de memoria ni siquiera el número de treinta y seis. [Müller, 25-IX-1823, y Eckermann y Soret, 4-II-1830.] Parece que este número arranca de un juego astrológico fundado en los signos del Zodiaco, de los que deriva Max Jacob su caprichosa teoría de los treinta y seis tipos humanos. Polti era muy dado a estos esquemas, y a veces los proponía con fin preceptivo. Así en su *Arte de inventar personajes* y en *Los doce tipos principales*. Desconfiemos siempre de las máquinas de pensar.)

Si la literatura es, pues, el objeto de la Ciencia de la Literatura, ésta, en cuanto a su modo, es una disciplina de descripción, de análisis, de interpretación. (¡Los franceses han sido únicos en ese plano escolar que se llama "la explicación de los textos"!) Pero en modo alguno la Ciencia de la Literatura debe osar la previsión en son de precepto; cuando mucho, como apuesta sobre el porvenir. Pues la cosa literaria —individual e intuitiva— es imprevisible más allá de ciertos vagos contornos que aún distan mucho de la obra; y además, la postura preceptiva, aun en los contados casos que ella puede justificarse, y en que se confunde con las sindéresis (no tratar en estilo chusco las celebraciones solemnes de un héroe nacional, a menos que se desee ser apedreado, no mentar la soga en casa del ahorcado, etc.), es artística, pero no científica. Quiere decir que esta "ciencia" se aplica a un pasado y no a un porvenir. Aristóteles no preceptuó propiamente sobre la tragedia, sino que sacó generali-

zaciones sobre el desenvolvimiento de un género ya en evanescencia; y cuando quiso volverlas reglas y lanzarse hacia el porvenir, también a Aristóteles le aconteció equivocarse, asegurándonos, por ejemplo, que la tragedia en prosa era inconcebible. En cuanto se aplica a un pasado, tampoco se debe confundir la Ciencia de la Literatura con la Historia de la Literatura, con la historia ya establecida, aun cuando el establecer tal historia mediante investigaciones nuevas y nuevas interpretaciones sea uno de sus posibles resultados. En rigor, pudiera decirse que la Ciencia de la Literatura no está vuelta al pasado ni al porvenir: es intemporal, es "ucrónica", como su parienta la Teoría. Pero creo, Fabio, que con tantos juegos de palabras te estoy durmiendo, y te digo como en *La Cena* de Baltasar de Alcázar: "Quédese para mañana".

1948

10

CHARLA ELEMENTAL SOBRE LA PRECEPTIVA

La Preceptiva es un código de normas o guías para la Literatura como hecho general. No se la confunda con la Crítica. La Crítica —sea lega, impresionista, científica o de alto coturno— se refiere a los productos particulares de la Literatura: este o estos libros, aquel o aquellos poemas. Aunque —con excepción de la científica, que es de conceptuación moderna, o de los juicios superiores que nunca la tomaron en cuenta— pudo antes, en sus más modestos niveles, dejase influir por la Preceptiva. Cada vez menos: hoy se ha emancipado de esa tutora. Los juicios o apreciaciones sobre Literatura como hecho general, sobre la función de la Literatura, han escapado hacia la Psicología, la Estética, la Estilística, aun la Sociología, dejando poco a poco sin súbditos el dominio de la Preceptiva. El doble pecado de ésta: *1)* la generalización, que resultó equivocada; *2)* la ambición, el afán de poseer una autoridad casi jurídica, que resultó injusto. Ya sea en su concepto de Literatura General, de Retórica o de Poética, representó un entrometimiento en la creación, un intento de gobernarla como desde afuera, en vista de ciertos preceptos o consejos que querían sostenerse con la experiencia. Los preceptos padecieron las más veces por abuso del principio de autoridad, o por arbitrariedad apriorística; pues se fundaban en cosa tan precaria como las pretendidas leyes de los géneros, géneros cuya sola enumeración resultaba ya deficiente. Los consejos las más veces fueron superficiales y procedían de la suficiencia del preceptista más que de la verdadera experiencia, la experiencia bien interpretada de los grandes creadores. Se exigía del poema épico el uso de invocaciones a la Musa o la descripción de ceremonias fúnebres, en vista de algunos ejemplos de autoridad, recursos sin los cuales se creía que el poema épico dejaría de serlo. Se forzaban las doctrinas aristotélicas y se quería sujetar el drama a las famosas unidades de acción, espacio y tiempo, sin lo cual no se podría alcanzar el éxito de que daba muestra tal o cual teatro nacional. Se entronizaba lo contingente como necesario. La generalización se había hecho en la

superficie, sin calar en la esencia. La autoridad también se había fundado en lo superficial y hasta en lo indiferente o lo meramente casual, cuando no era del todo caprichosa.

No significa esto que las reglas o los consejos tengan que ser necesariamente equivocados o necesariamente ineficaces. ¿Cómo negar que la experiencia acumulada de generaciones puede ser útil al artista? Y en rigor ¿qué artista no saca paulatinamente, de sus inclinaciones, de su idea del mundo, de su choque con materia literaria, un Arte Poético más o menos consciente? A esto quise referirme alguna vez cuando, en el ejemplo de *La Celestina*, dije que Rojas se dejó "guiar por ciertos preceptos explícitos o infusos", por ciertas reglas de arte. Y a esto propongo llamarle la Preceptiva Infusa, no por infundida desde el cielo, sino por subterránea y no directamente ostensible.

Ya Lope de Vega, en plena era retórica, guarda bajo siete llaves los preceptos a la hora de escribir; pero algunos se le quedan fuera, o más bien adentro del alma, y son precisamente los que guían su acento propio, con una pauta que no es toda ella inconsciente. El poeta es crítico de sí mismo, aunque no lo quiera o no lo sepa, y aunque pueda ser bueno o mal crítico. El poeta retoca siempre, si no en el papel, antes del papel. "Oscuro el borrador, y el verso claro", decía Lope; y sin embargo, sus manuscritos son (a veces, no siempre) de una pasmosa nitidez. Cierto que él era una naturaleza privilegiada, un improvisador a galope tendido, un mago de concepciones instantáneas, un relámpago literario. (Victor Hugo, en Guernesey, escribía toda la mañana, sin parar, arrojando al suelo las páginas conforme las iba cubriendo, de donde las recogía su cuñada Mme Cheny para copiarlas y enviarlas a la imprenta.)

De todos modos, la Preceptiva se queda a las puertas del hecho literario. Cuando se han apurado sus reglas, todavía —como en el epigrama de Palma— le falta al verso lo principal: mayúsculas a la izquierda, y consonantes en las puntas; bien. ¿Y en el medio?

—En el medio ¡ése es el cuento!
Hay que poner talento.

Entonces ¿no se puede aprender a hacer Literatura? Sí, con tal que haya lo que da la naturaleza y lo que Salamanca no presta: el talento. Se puede aprender con la imitación y el ejercicio, camino

de la originalidad. La frecuentación de los grandes maestros, y la pluma en la mano. Y el trabajo, bueno es saberlo, hasta el sacrificio; y uno como pacto superior que nos priva de medio mundo a cambio de otro medio mundo. ¡La grande escuela de la imitación y el ejercicio, que decía Stevenson, al recordar que, cuando niño, solía salir al campo con un libro para leer y un libro para imitar, a su modo, lo que leía, aplicándolo a lo que veían sus ojos! ¡La grande escuela del ejercicio y la imitación, de que habla el originalísimo Lope de Vega, en *La Dorotea!*:

—¿Cómo compones?— Leyendo,
y lo que leo imitando,
y lo que imito escribiendo,
y lo que escribo borrando,
de lo borrado escogiendo.

Ya sé: hay casos que rayan en lo increíble; hay guerreros que nacen armados. El milagro, como se basta a sí mismo, que se arregle solo. Con él no hablo. Rimbaud, ese arcángel niño ¿salió de la nada? ¡Pues es muy curioso que haya vuelto a construir por su cuenta la métrica francesa de Victor Hugo! ¡Es muy curioso que a veces parezca parodiarlo con un desenfado de muchacho que hace travesuras!

El precursor Rufino José Cuervo, harto un día de la rígida esterilidad de la Gramática, cesta de donde se escapa a chorros el agua del lenguaje, se dejó ir en la corriente viva, e hizo esa joya, *Apuntaciones al lenguaje bogotano*. Así, cuando los maestros del escribir abandonan el artilugio de la Preceptiva, pueden dar también útiles direcciones. Obras modestas, como los *Conseils sur l'art d'écrire*, de Gustave Lanson; las populares obritas de Albalat; los avisos sobre la preparación de la licenciatura, de Daniel Mornet; el ensayo de Arnold Bennet, *Literary Taste;* el de Sir Arthur Quiller-Couch, *On the Art of Writing;* no se diga ya un estudio de Walter Pater sobre el estilo — nunca serán lecturas perdidas para el aprendiz. Los de Stevenson, *Sobre la elección de una carrera* y *Carta a un joven gentleman que se propone optar por la carrera artística,* trascienden de la Literatura a la Ética. La hermosa disertación de San Basilio a los jóvenes, sobre el cultivo de las letras griegas —tan para su tiempo y para el nuestro— será siempre un acicate de oro. Pero sin duda los verdaderos tesoros de enseñanza se encuentran escon-

didos entre las páginas de los sumos maestros, disimulados entre las invenciones directas, no revelados o apenas sugeridos. Y hablan por parábola para que sólo se salve el que se esfuerza por descifrarlos.

Algunos, con la mejor intención, han pensado que la única enseñanza literaria tiene que ser como un seminario; un trabajo o investigación dirigidos, y aplicados ya a la cosa literaria misma y no a los preceptos retóricos; algo como un taller medieval donde, con las manos ya en la masa, el aprendiz se ejercita bajo la mirada del maestro, para alcanzar finalmente la categoría de oficial. Pero lo esencial no puede comunicarse, y acá en nuestro fuero interno, creemos que no debe enseñarse lo que nunca puede enseñanrse. El mejor preceptor para el aprendiz de escritor es el aprendiz mismo, con tal de que ande con voluntad despierta, probidad y verdadero anhelo de corregirse.

Entre tantos yerros de la Preceptiva, es grato concederle un crédito. En la masa de su herencia equívoca, algo podemos conservar. La Preceptiva representa un primer avance, una prehistoria en la Ciencia Literaria. La Preceptiva, cuando abandona sus pretensiones preceptivas, cumple un objeto de información didáctica. Ella ha dado denominaciones a los fenómenos, lo que facilita el estudio. Por este concepto, abandona la postura activa (el entrometimiento) y adopta la pasiva, donde ya puede justificarse hasta cierto punto.

No se diga que es indiferente el conocer las denominaciones. Ante todo, ello forma parte de la cultura. Triste espectáculo nos dan algunos literatos, que no saben cómo llamarle a una figura del pensamiento, y se ponen a hacer ademanes, como aquél a quien se le pregunta lo que es una espiral. Y luego, que el ignorar las denominaciones conduce a veces a toda una lucubración personal inútil: al fantasma —dice Juan Ramón Jiménez— se le mata con su nombre; al espectro, dice la magia, se le domina con su nombre. ¿Qué cosa más desagradable, más bárbara por cuanto signifiea un olvido de lo ya conquistado, el encontrarse por ahí con pretendidos sonetos que no lo son ni por el número de versos, ni por las estrofas, ni por la ligazón de las rimas? Causa desazón que a eso se le llama soneto, cuando no hacía falta, como la desazón del buen aficionado que oye, en las tribunas del Hipódromo o en las *gradas* de los Toros, las cosas de su deporte amado mediante vagos circunloquios, cuando hay tan buenas palabras apropiadas. Los aficionados sienten y saben que hasta para entender hay que conocer los términos. No sólo es

orgullo de iniciado, sino parte de la comprensión. Sépase bien a qué se llama un soneto (y mejor aún si se sabe de dónde y cómo nos ha llegado), aunque sea para echarle a la tradición una zancadilla. Tal hizo Verlaine en su "soneto cojo", donde todos los alejandrinos arrastran un pie; tal hizo Rubén Darío en "El soneto de trece versos", que precisamente se suspende en un verso de balbuceos o cabeceos, como si de veras el Sultán se quedara dormido antes de tiempo, oyendo las historias que noche a noche desarman su crueldad. "Catorce versos dicen que es soneto", adelanta el Licenciado Tomé de Burguillos. Y cierta noche, en casa de Da. Emilia Pardo Bazán, alguien recitó un soneto. La anciana madre, respetable dama que no las daba de literata, se dejó decir candorosamente:

—¡Qué precioso! ¡Lástima que sea tan poco!

Y Da. Emilia, con una mirada furibunda:

—¡Mamá: catorce versos!

¿Hay cosa más fea, que más dé la impresión de incultura, que ese vicio hispanoamericano —va de México a la Argentina— de llamarle "un verso" a "una poesía"?* En una comedia platense, cuando alguien propone que una muchacha recite, un joven diplomático apoya:

—¡Sí, sí! ¡Que diga un versito!

—Bueno, recitaré un soneto...

—¡No! —le interrumpe el diplomático—. ¡Ya empiezan con sonetos! ¡Que diga un versito!

Este joven diplomático, imagen de una época, sería tal vez muy buena persona; pero...

¡Pero hay que saber lo que es un soneto y lo que es un verso! Y hay que conocer los nombres de los géneros, que eso no indigesta, aunque sea para poder hablar; y los de las figuras, que a nadie han mordido hasta ahora ni le han hecho daño, a pesar del aire feroz que algunas tienen: prosopografía, etopeya, epifonema, expoliación, optación, histerología, dialogismo, preterición, catacresis, metonimia, sinécdoque, antonomasia y otros horrores. Y hay que conocer los metros, las estrofas, su tradición, y los usos a que se aplicaban en la era de la estratificación de los géneros. Que a mí de muchacho me celebró un viejo crítico el haber descubierto una combinación ingeniosa ¡y era una seguidilla! Y a Menéndez y Pelayo le dijo un académico

* Por influencia del Cine norteamericano, nuestra América está dando también en el vicio de llamar "romance" a la "novela" o a "lo sentimental".

que el *Pórtico* aquel de Rubén Darío ("Libre la frente que el casco rehusa") era una peligrosa innovación métrica, y como no es más que un endecasílabo de gaita gallega, el maestro le contestó:

—¡Peligrosa en efecto!

¡Tanto bailé con el ama del cura,
tanto bailé que me dio calentura!

Por fortuna, para estas informaciones que nunca están demás, no hay que ir hasta el fatigoso Hermosilla o el prolijo Campillo y Correa. Hay por aquí entre nosotros varios manualitos accesibles: el Rafael Delgado, de muy grata lectura. Claro que el especialista más de una vez se verá en el caso de ir a buscar en los siglos retóricos algunas especies hoy perdidas. Así, para el XVII, cuando haya acabado con el Rengifo, todavía tendrá mucho que aprender en esa *Agudeza y arte de ingenio,* de Gracián, con razón calificada como una Poética de Conceptismo; y para el XVIII, por pedestre que hoy nos parezca, no tendrá más remedio que sumergirse en el buen Luzán (el italianizante, que no galicista Luzán). A pesar del tiempo transcurrido, conserva su carácter magistral y su valor de conjunto la obra del autorizado Chaignet, *La Rhétorique et son histoire.* Nos gustaría finalmente, ya que la Literatura se imprime, que el literato se preocupara por adquirir algunas nociones de tipografía, el nombre de los principales caracteres o tipos, los signos convencionales para la corrección de pruebas, su poquillo de artes del libro, algo de formatos, de calidades de papel, de marcas de agua, etc.; y lo más elemental siquiera sobre biblioteconomía y catalogación.

Pero no perdamos más tiempo en estas nimiedades, no se diga de nosotros como se decía de la gente superficial en la antigua Bizancio, que somos capaces de jurar por las monedas de hierro.

1948

11

LAS TRES UNIDADES DRAMÁTICAS

No me propongo agotar un tema tan vasto, sino sólo ofrecer al respecto algunos datos y observaciones que acaso tengan algún atractivo para el lector no especializado en la historia de las doctrinas críticas. La teoría de las tres unidades dramáticas —de lugar, de tiempo y de acción— es relativamente moderna, aunque se la pretendió amparar bajo la autoridad de Aristóteles, "déspota de la ciencia humana" como decía Menéndez y Pelayo. Muy exigente en cuanto a la unidad de la acción dramática, el Estagirita sólo mencionó una vez la unidad de tiempo, y ni siquiera llegó a referirse a la de lugar. (Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs*). La proliferación preceptiva que significan estas dos últimas y nuevas unidades, ajena a los documentos antiguos y aun al código aristotélico, es cosa que data de fines del siglo XVI. Los comentaristas italianos Minturno y Castelvetro erigen en ley la unidad de tiempo, apenas mentada por el Estagirita, y otro italiano, Maggi, es quien establece el principio de la unidad de lugar. En Francia, acogen estos preceptos Ronsard y Jean de la Taille, pero sólo se impondrán con Chapelain, representante de los rigores académicos, quien gana a su punto de vista al propio Richelieu. Y fue entonces cuando la Academia Francesa provocó, en torno al drama inmortal de Corneille, esa escaramuza que se conoce como "la querella del *Cid*". Unos cinco lustros más tarde (1660), Corneille añadía por su cuenta estas observaciones: la unidad de acción se obtiene, en la comedia, mediante la unidad de obstáculos; en la tragedia, mediante la unidad de peligro, reglas que acabarán por extenderse a la novela y hasta al ballet. Hoy los tratadistas nos recuerdan la unidad de tono, alegada por Horacio al comienzo de su *Arte poética*, según la cual no podrían mezclarse los géneros, y contra la cual se alza el afán de entretejer lo trágico y lo risible, conforme al "grotesco" de los románticos.

De suerte que, para construir esta doctrina de las tres unidades impropiamente llamada aristotélica, se exageró el pensamiento de

Aristóteles respecto a la unidad de tiempo. ¿Y respecto a la de lugar? Pues simplemente se la forjó mediante el razonamiento más peregrino: ¡si Aristóteles ni siquiera habla de ella —decía D'Aubignac en su *Práctica del teatro*— es que la pareció cosa tan obvia que hasta nombrarla resultaba excusado! La controversia en torno al *Cid* —aunque la gente siguió admirando la obra de Corneille y llegó a acuñarse la frase "bello como el *Cid*"— decide por cerca de dos siglos, en favor del neoclasicismo, la suerte del teatro francés, que hasta entonces vacilaba entre las libertades de España y de Inglaterra, a un lado, y a otro, los cánones que los preceptistas italianos pretendían extraer de Aristóteles y de Horacio.

La doctrina de las unidades no podía menos de hallar algún eco en España, donde los partidarios de la tradición —"los muy críticos terencianos y plautistas", como se les llama en el *Apologético* firmado por "Ricardo del Turia"— la esgrimían contra las innovaciones nacionales y —podemos decir— "románticas" de Lope de Vega. No porque en España faltaran humanistas de más amplio criterio, al contrario: los más profundos comentaristas de la *Poética* de Aristóteles, como el Pinciano y González de Salas, más bien daban argumentos favorables a Lope. El humanismo español se distinguió por su horror a las rigideces convencionales. Pero el éxito mismo del nuevo teatro provocaba cierta reacción o censura, de que no pudo librarse Cervantes con toda su grandeza. El respeto automático a la tradición y también, justo es decirlo, el abuso, que hoy llamaríamos "cinematográfico", en que a veces incurrían los renovadores —entonces en pleno sarampión de la libertad— orillan a Cervantes a decir, por boca del 'Canónigo', al final de la primera parte del *Quijote*, que "las comedias que ahora se representan... son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza". Ahí se queja, por ejemplo, de que en una escena salga un niño en mantillas, y en la segunda aparezca ya hombre barbado (lo que también dice Boileau: *Enfant au premier acte, et barbon au dernier*); de que el primer acto acontezca en Europa, el segundo en Asia, el tercero en África, el cuarto en América; de que se incurra en voluntarios anacronismos y otros excesos. Pero la verdad es que, si el mismo Cervantes no incurrió en tamaños excesos, no por eso respetó en sus obras teatrales las famosas reglas, a lo que debemos, entre otras cosas, anticipaciones como *La Numancia*, atisbo —según hoy decimos— "unanimista". *El rufián dichoso*, escrito en la vejez, trae un diálogo entre la 'Come-

dia' y la 'Curiosidad' en que Cervantes hace enmienda honorable y se declara ya por el nuevo teatro.

> Los tiempos mudan las cosas
> y perfeccionan las artes.

Tirso de Molina, en los *Cigarrales de Toledo,* defiende el derecho al anacronismo, alegando que "la licencia de Apolo" no tiene para qué ajustarse a "la recolección histórica". Respecto a que, en vez de limitarse a las veinticuatro horas, el autor dramático haya "encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos", Tirso observa que es mucho más inverosímil pretender que en sólo veinticuatro horas ocurran todas las peripecias indispensables al drama. Después de todo, también "el que lee una historia, en breves planas, sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares." No —prosigue Tirso—: una cosa son los orígenes y otra las esencias. Dejemos las reglas antiguas, por fuerza mudables con los tiempos. Quedando "la sustancia en pie", no importa que cambien los accidentes. "Pues, si hemos de dar crédito a Antonio de Lebrija, en el prólogo de su *Vocabulario,* no crió Dios al principio del mundo sino una sola especie de melones, de quien han salido tantas y entre sí tan diversas como se ve las calabazas, pepinos y cohombros..." La misma industria del hortelano puede variar las calidades por cultivos e injertos, de modo que durazno y membrillo produzcan el melocotón. Hoy no nos vestimos de pieles, como los primeros hombres. En lo natural como en lo artificial puede haber mudanzas. Y con esta "doctrina de la evolución", anterior a la ciencia y anterior a la tesis de Brunetière, defiende Tirso gallardamente los nuevos rasgos de la comedia española, lanzando contra sus detractores aquella fulminación que más tarde Schiller condensará en la célebre sentencia: "Los vivos siempre tenemos razón contra los muertos". Pero examinemos separadamente cada una de las tres unidades:

1) La unidad de acción, según el precepto legítimamente aristotélico, no depende del mero capricho o comodidad de referir el episodio a un personaje único, el protagonista o "persona fatal", como decía Suárez de Figueroa. Sino que tal unidad, según la pintoresca expresión de los antiguos, es lo que hace del drama un animal perfecto. Todos los acontecimientos han de integrar un suceso cabal,

como las diversas partes del animal completan su organismo. Ninguna de ellas puede ser retraída sin causar la muerte, o sin determinar una modificación más o menos apreciable. El albatros no puede perder la cabeza sin morir; o no podría perder las alas sin tener que abandonar el cielo por la tierra o el mar. Todo acontecimiento que puede ser sustraído del drama sin visible trastorno peca contra la unidad de acción. (Algo exagerado, pero pasemos.) De suerte que de tres maneras puede atentarse contra ella: "La primera se ha referido, que es de los que reducen a una acción los sucesos y los hechos diversos y desasidos de un héroe, cual Hércules, Teseo y otros de cuyo género hubo muchos en la antigüedad... El segundo modo de pecar contra el precepto arriba señalado de Aristóteles en la unidad es cuando se refiere una acción, pero que ésta es de muchos. El modo tercero es de aquellos que comprenden muchas acciones, y éstas, ejecutadas de muchos." (D. Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua,* 1633.) Ya se ve cuán mal podía compadecerse con esta sequedad el jardín de invenciones de la nueva comedia española, donde a veces una escena no tiene más fin que el glosar una estrofilla graciosa; donde a veces pudo decirse al autor lo que dice Suárez de Figueroa: "En un jeme de tierra, sin amonestaciones, cuajastes cuatro casamientos" (*El pasajero*); o donde el autor, aun siendo la mesura misma como Ruiz de Alarcón, ofrece disculpas indirectas por boca de su personaje:

Tan terribles cosas hallo
que sucediéndome van,
que pienso que desvarío:
vine ayer y, en un momento,
tengo amor y casamiento
y causa de desafío.

('D. García' en *La verdad sospechosa,* II, 10.)

Por lo demás, el mismo comentarista que así explica los preceptos fue abogado de la comedia nueva y nunca consideró que el alejarse de las reglas antiguas significara por sí mismo un error. Los aristotélicos españoles de la época, sin exceptuar a Cascales que era tan riguroso en las categorías genéricas, tuvieron el buen sentido de reco-

nocer que las reglas de los géneros eran expresiones de una moda histórica y no definición de esencias.

2) La unidad de tiempo —precepto que ya se sacó de Aristóteles forzándole un poco la mano—, interpretada en todo rigor, significaría el sincronismo absoluto del tiempo exterior y el interior, y apenas quedaría satisfecha por los breves pasos y entremeses. Rip Van Winkle o San Pascual Bailón serían excluidos del drama, aunque la sustancia misma de su episodio consiste precisamente en que, por efecto de un sueño o por el canto de un ave celeste, han consumido muchos años en un instante, adelantándose a los cubileteos relativistas de Einstein. El mismo tema se halla en la leyenda de San Amaro, "que hizo viaje al Paraíso, donde estuvo doscientos años", y que llegó a ser asunto de una comedia censurada por Cascales. Aquí de la diferencia entre el procedimiento realista y el fantástico, y aquí de la conveniencia de entender eso que hemos llamado "el tiempo interior" del drama, el tiempo que el drama contiene, y no el que dura la representación. La distinción corresponde más o menos a la que ya establece Bartolomé Torres Naharro en su ***Propalladia*** (1517), entre "comedia a noticia" y "comedia a fantasía". Siempre se reconoció que era imposible llevar al extremo tal sincronismo, y los preceptistas dieron muestra de tolerancia, ya concediendo para el tiempo interior desde una tarde hasta veinticuatro horas, ya tres días como Suárez de Figueroa, ya cinco días como el Pinciano, o a un diez como lo propuso Cascales; y todo sin mejor razón que su capricho, puesto que aquí ni siquiera cabía el argumento de autoridad. ¡Feroz argumento que hacía exclamar a Cascales: "más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo"!

3) La unidad de lugar es principio falsamente aristotélico. He aquí lo que nos impediría subir a los palacios y bajar a las cabañas, oh Don Juan. Según esto, el suceso dramático quedará ligado a un solo sitio, donde confluyan los senderos de la fatalidad como en redor del dios que preside el nacimiento de la antigua tragedia. Y si esto parece inverosímil, confesaremos que los preceptos usaban de la verosimilitud sólo cuando les convenía. La cabeza de San Juan tiene que caer, rebotando, hasta las plantas mismas de Salomé, y el cuerpo acribillado de Julio César, al pie de la estatua de Pompeyo. En vez de este apego a la sobriedad geométrica, ¿qué encontramos en la comedia española? La mayor variedad, la mayor movilidad escénica. Y junto a esto, la fantasía geográfica a que se refiere Rey

de Artieda en su *Epístola al Marqués de Cuéllar* (comienzos del siglo XVII):

> Galeras vi una vez ir por el yermo
> y correr seis caballos por la posta
> de la Isla del Gozo hasta Palermo;
> poner, dentro Vizcaya, a Famagosta;
> y, junto de los Alpes, Persia y Media,
> y Alemania pintar larga y angosta.

Así pues, la doctrina de las unidades teatrales, con vagos fundamentos en la antigüedad, se desarrolla a fines del siglo XVI y albores del XVII como una reacción contra el nuevo drama nacional y "romántico"; triunfa en Francia, sostenida por la Academia, y fracasa en España, arrollada por el genio de Lope, y gracias también a cierta generosidad de los preceptistas peninsulares. El academismo del siglo XVII tratará de robustecerla pero la barrerá el romanticismo del XIX. El teatro naturalista, sin invocarla, se inclina a respetarla hasta cierto punto, en virtud de su apego a la imitación de lo cotidiano. El arte que le sucede —más emancipado y poético— la olvida otra vez sin tener siquiera que combatirla, puesto que ya nadie la invoca. Shaw no necesita romper lanzas para defender su *Matusalén* o el acto incoherente de 'Don Juan' en los Infiernos (*Hombre y superhombre*). Y lo cierto es que entre una y otra escena del *Prometeo* esquiliano pueden haber pasado siglos.

La exposición anterior ha debido revestir un carácter más bien histórico, por lo mismo que la doctrina de las unidades —como ya, en buen instinto, lo sentían los aristotélicos españoles—, más que un cuerpo preceptivo es una expresión de rasgos genéricos dominantes en determinada época, o en pugna con los nuevos rasgos que luchan por imponerse. Si ahora, con el mismo criterio histórico, acercáramos la doctrina al sentir de nuestra época, sacaríamos algunas conclusiones que dejamos para otra ocasión, y que se reducirían al consejo filosófico de Occam: no multiplicar los entes sin necesidad; no embarazarnos el camino con estorbos arbitrarios.

1949

12

LA POESÍA DESDE AFUERA

De todo poema, a la fuerza, resulta un testimonio histórico, en el sentido más amplio de la palabra, a causa de lo que alguna vez he llamado "el mínimo de realidad", el residuo de realidad que acarrea necesariamente toda obra fantástica (*El deslinde*). Pero en ello no está el secreto de la excelencia o la calidad específica del poema. Yo sé de un poeta a quien se ha pretendido juzgar sin tomar en cuenta para nada la belleza o falta de belleza que puede haber en sus versos. Por el cedazo del censor, sin duda muy grueso para el caso, se fue toda la sustancia, todo el oro, y sólo quedaron las inevitables heces, las referencias casuales o adventicias a estos y los otros hechos contemporáneos, a éstas o las otras circunstancias o alrededores ajenos al poema: en suma: lo que precisamente no pudo (ni puede) disolverse en el éter de la poesía. Yo sé de un poeta que se oyó decir: "No serás popular, porque careces de clase social determinada a quien dirigirte", cuando se le debió haber dicho: "porque el mundo en que vives no corresponde a tu cultura, a tu lenguaje, a tus intereses poéticos". Lo primero casi causa una falla; lo segundo funda una sospecha de heroicidad.

Es muy frecuente eso de juzgar la poesía desde un punto de vista no poético y hasta antipoético. De este mal padeció la crítica de la Grecia clásica, si aquello puede llamarse crítica en el sentido que hoy lo entendemos. Cuando los filósofos citaban a los poetas, más bien era para adorno de la expresión, y así se lo sigue haciendo muchas veces, y ello es perfectamente legítimo. No lo es ya si de aquí quiere sacarse el fundamento de un juicio literario, partiendo de principios ajenos a la poesía misma. Pero hoy se hace todos los días, y todos padecen (y padecemos) de que se pretenda medir los versos con medidas heterogéneas: lo que sería calcular la distancia por kilos, la energía eléctrica por metros, los sabores por la longitud de la onda sonora... o la poesía por la política. Todo ello es efecto del mismo descarrío, y quién sabe si acuse un vago principio de desequilibrio mental.

La poesía no es un tratado de lógica, ni un grito de dolor es una confesión de doctrina. Hay derecho a la contradicción. La naturaleza humana es contradictoria. "Toda poesía es de circunstancia", decía Goethe. Mi modesta obra lírica, por ejemplo, sería falseada si no se la aprecia en relación con la fecha de cada poema. Ni el alma ni el día ofrecen igual iluminación a lo largo de veinticuatro horas, y el deber del poeta es eternizar cada instante, expresando esa proporción de luz y sombra por la que cada instante atraviesa. Pero cuando el poeta dice: "tarde plácida" o "tristísima noche", no vamos por eso a declarar que todas sus tardes fueron o le parecieron plácidas, ni tristísimas sin excepción sus noches.

Grave cosa que, quien se habitúa a buscar sistemas y armazones de conceptos, no pueda asomarse a la poesía sin querer someterla a triangulaciones, como si fuera un terreno inmóvil. Habría que inventar al caso un patrón fluido, algo como un río que mida al río.

Pero el peor dislate es la transposición de las emociones líricas a las contingencias de los credos políticos, cuando el poeta no se ha propuesto precisamente confesar tales credos. Y aun entonces, habría que acercarse al enigma con extrema delicadeza.

Amén de que el poema tiene derecho a buscar un valor objetivo, independiente de su creador hasta cierto punto; a valerse solo y a ofrecer, por sí, un encanto suficiente y no subordinado a otros fines. El poeta no tiene que ser necesariamente autobiográfico. Si un día se deja decir que odia esto y aun aquello, no hay que tomarlo a confesión de parte ni menos levantar acta de permanencia. A lo mejor sólo ha querido expresar lo que mejor corresponde a la necesidad del poema. Su poema es, aquí, un señor aparte, distinto del señor que lo firma. La sinceridad estética no ha de confundirse con la sinceridad del trato diario. Por no haberlo percibido así, el último Nervo se fue alejando de la verdadera poesía. La relación entre el poema y el poeta no se ha de entender a lo pedestre y de modo rigurosamente inmediato. Cuando yo describo a una muchacha haciéndola decir de sí misma: "tengo miradas de reto y voz de resignación", no hay que figurarse que hablo de mí, ni incurrir en la violencia de aplicarme a mí la descripción, a menos que sea por burla. Pues qué ¿creéis que el Arcipreste de Hita era un doncel tímido como su imaginado don Melón de la Huerta? ¡Pues yo no lo he creído nunca! Y Nietzsche, el del Superhombre, el Matasiete intelectual, era un triste y pobre caballero enfermizo, cegatón y cortés,

que andaba tropezando por todas partes y dando disculpas. Me remito a mi ensayo sobre *La vida y la obra (Tres puntos de exegética literaria),* donde he procurado calibrar estas relaciones tan inefables.

A pesar de Guyau (quien, por lo demás, jugaba aquí con la metáfora), el átomo material no puede herir las alas del ángel. No: no podemos hacer blanco en la poesía con perdigones de otras armas. A lo sumo, la habremos aludido, equivocado, o habremos confesado el impacto que ella nos produjo, allá en otras zonas más o menos simpáticas, pero que no eran, no eran la zona de la poesía. La poesía seguirá volando, indemne, por su cielo enrarecido y alto. Para darle caza hay que ser poeta.

1952

13

LOS ANTIGUOS MANUSCRITOS

SOLÍAN DECIR los maestros del siglo XIX que la filología latina era muy distinta de la filología griega, refiriéndose singularmente al acervo de manuscritos que provienen de la Antigüedad. Pues —afirmaban— en tanto que el material latino representa una herencia de transmisión continua para los pueblos occidentales, el material griego es una aportación venida de fuera. Y es cierto que el copista latino se encuentra en condiciones de inferioridad con respecto al copista griego. Éste transcribía textos de su propia lengua; salvo excepciones, los entendía con facilidad. Aun rechazando lo más posible hacia el pasado el uso del griego medio y hasta del moderno, las obras griegas y bizantinas pertenecen al idioma mismo del escriba. Pero el occidental, que es el copista de los textos latinos, si —en el mejor de los casos— habla una de las lenguas romances o neolatinas (español, francés, italiano, etc.), o si, en el peor supuesto, habla alguna lengua sajona o germánica, está copiando una lengua ajena, una lengua de cultura, por mucho que haya logrado apropiársela.

Sin embargo, esta consideración para nada afecta realmente la disciplina, la técnica, el conocimiento de los materiales manuscritos. Las observaciones y reglas que valen para los texto latinos valen también para los griegos. Más aún, los mismos métodos pueden y deben aplicarse a los manuscritos que proceden del dominio oriental.

Es, pues, lícito exponer en conjunto algunas reflexiones sobre los manuscritos clásicos —griegos o latinos— que sostuvieron y alimentaron la cultura de la Edad Media antes de la aparición de la imprenta, y tal síntesis ha comenzado ya a intentarse. Pero, en muchos casos, estas reflexiones pueden extenderse también a los manuscritos modernos.

Así, por ejemplo, uno de los más famosos manuscritos modernos contiene la obra de Pascal y se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Es un conjunto de notas escritas por Pascal o por él dictadas, y se lo ha llamado sus *Pensamientos*. Estas notas, pegadas de cualquier modo en unos cuadernos, se copiaron después de la

muerte del filósofo y no son realmente una obra de Pascal, sino un hacinamiento de las páginas que él dejó sobre diversos asuntos. Entresacando y zurciendo éstos y los otros pasajes, Couchoud ha reconstruido recientemente lo que él llama *Discurso sobre la condición del hombre*. Poco después, Brunet ha reconstruido la célebre "Apuesta" *(Pari de Pascal)*. Todo ello se ha hecho mediante la aplicación de los métodos elaborados desde hace un siglo por la filología clásica. Últimamente, Bogerhoff (*The Sewanee Review*, LXV, 1, invierno de 1957) ha explicado la posibilidad de desentrañar en las notas pascalianas una apología del cristianismo que pueda resultar metódica, coherente y concebida como un trabajo de retórica, en el sentido noble y erudito del término, o sea un trabajo de persuasión. Y todavía, para los que pretenden fijar la fecha de aquellas notas, falta despegarlas todas y examinar el papel y la filigrana de cada una.

Durante mi estancia y viajes de varios años por Europa, entre recuerdos, estudios proyectados, anotaciones en mis diarios y otros trabajos dispersos a los que, en ocasiones, la pluma parece entregarse por sí sola, y con los que he venido a encontrarme del año 1939 en adelante (es decir, desde que me fue dable establecerme en México con todos mis libros y papeles), he juntado algunas noticias, que luego se han ensanchado mediante la lectura de ciertas monografías.

Los manuscritos modernos conservados en las grandes bibliotecas son, a veces, meros atados de papeles, y es el caso más lamentable; otras, son hojas montadas y encuadernadas en cartivanas, como los billetes de Napoleón a la emperatriz María Luisa, en la Nacional de París; ya son verdaderos tomos escritos de modo continuo; ya, en fin, dactilogramas para los escritores más recientes que usan la máquina. Y aun hay casos extravagantes, como cuando Anatole France —por afición a los manuscritos que algunos llamarán "idolización del pasado"— hacía copiar a mano, en formato grande, papel escogido y hermosa escritura, algunos de sus libros ya impresos, *ad usum amicorum*.

En el París de mis tiempos, aparecía *Le Manuscrit Autographe*, revista que publicaba autógrafos de Victor Hugo, Musset, Mallarmé, y de otros escritores contemporáneos, franceses y extranjeros. Yo mismo di a esa revista algunos de mis poemas, escritos de mi puño y letra y acompañados por traducciones de poetas franceses. Y ciertas librerías exponían en los escaparates el texto autógrafo

de tal o cual novela a la moda, y lo vendían a precio subido como un complemento de ganancia para el autor. Prácticas recomendables sin duda, pero de que no he logrado convencer por aquí a ningún posible editor de revistas ni a ningún librero.

En rigor, la noción filológica del manuscrito sólo se aplica a la escritura manual, pero no abarca todo lo escrito a mano; pues no podría designar, por ejemplo, las hojillas de sicomoro que sirven de etiquetas a las momias de los museos. Y, desde luego, el término "manuscrito" sólo asume su sentido actual cuando se descubre la imprenta, la escritura mecánica. Tanto es así que el término griego *cheirógraphon* y el latino *manuscriptum* son, podemos decir, de creación reciente. Cuando los hallamos en el siglo II a. C. para el griego, y en el III d. C. para el latín, más bien significan "lo auténtico", "lo autógrafo", y no precisamente el carácter manual.

Ya se comprende que, para el filólogo clásico, "manuscrito" quiere decir lo mismo que "libro", lo que hoy llamamos "libro". Y la diferencia que hoy tenemos por fundamental entre "libro manuscrito" y "libro impreso", aun durante mucho tiempo después del albor renacentista, carecía del sentido actual, pues el libro impreso se consideraba en cierto modo como un sucedáneo o sustituto nada más del libro manuscrito. De suerte que, para los humanistas del siglo XV y aun algunos del XVI, en muchos casos la palabra *libri* designaba todavía los manuscritos.

La Antigüedad conoció dos formas de libros: el *volumen* o rollo y el *codex*. Y lo que hoy llamamos "volumen" es más bien un *codex*, nuestro libro. Pero estas palabras, en las lenguas romances, amén de su sentido primero que aún se conserva en español ("códice"), ha dado derivaciones para el derecho, la farmacopea, la policía carretera, los mensajes cifrados.

Con excepción de algunos textos griegos y latinos de la Edad Media, ninguna obra antigua nos ha llegado en su forma original, ejemplar de autor o siquiera de amanuense. Es decir, que en el estudio de la Antigüedad, nunca nos encontramos con una obra autógrafa. El caso excepcional de San Nilo de Grottafermata, más que un autógrafo original, parece una transcripción temprana. Pero generalmente entre una obra antigua y sus copias conocidas ha transcurrido un tiempo considerable. Jenofonte escribía en la primera mitad del siglo IV a. C., y sus copias más antiguas datan del siglo XII de nuestra era. *La Germania, Agrícola* y el *Diálogo de los orado-*

res, de Tácito, sólo aparecen en manuscritos de nuestro siglo XV. Las obras de los grandes clásicos griegos anteriores al siglo IV a. C. por lo común se escribieron según grafías y letras que hoy ya ni siquiera utilizamos. Al estudiar, hace muchos años, los textos de Góngora, señalé el hecho de que ningún libro de sus poemas fue publicado por el autor, que dichos textos ofrecen problemas de tradición oral, que ninguno se conserva en autógrafo, y que aun el manuscrito gongorino más autorizado (el Chacón), escrito bajo la vigilancia del autor, se resiente todavía de irregularidades debidas a la ausencia de textos escritos por el mismo Góngora. Casi en nuestros días, tenemos el caso —entre otros— de Victor Hugo, que no se edita hoy con la grafía del autor, quien además cambió de sistema durante su vida dos o tres veces. No es de extrañar: muchos conservamos aún nuestros manuscritos de la época en que se acentuaba la disyuntiva *O*, por ejemplo; y en estos momentos hay quien, autorizado por las nuevas reglas académicas (así en las ediciones del Fondo de Cultura Económica) no acentúa ya la palabra *fue*.

En asunto de filología clásica, estamos, pues, siempre ante una copia. Luego el primer problema que se nos ofrece es el problema de la copia. Por suerte este problema nos es inmediato y lo conocemos por dentro, pues todos, más o menos, hacemos todos los días labor de copistas o revisores de copias, y conocemos por experiencia personal los caprichos, los errores involuntarios, repeticiones, omisiones, que se deslizan en nuestros originales, a máquina o a mano, y los que luego se encuentran en nuestras copias.

Comprendemos, pues, perfectamente que el oficio del escriba —que generalmente era también un calígrafo— es un oficio delicado. El escriba debe precaverse contra las faltas de transcripción y contra las inevitables distracciones. Entregado a la reproducción de un modelo, no sólo se siente embarazado por los errores que el mismo modelo puede presentar, sino también por las peculiaridades de grafía, acentuación y puntuación que no le son propias. Corre el riesgo de rejuvenecer la copia insensiblemente, de uniformarla a su manera, y aun padece la tentación de corregirla. Ya he contado en alguna parte que, al cuidar en Madrid la impresión del manuscrito gongorino de Chacón, impresión que gobernaba desde París el eminente hispanista Raymond Foulché-Delbosc, se produjo uno de estos casos de tentación de uniformidad, pues el sabio maestro se empeñó en que sólo usáramos acentos graves y nunca agudos, y que

en los casos de diptongo disuelto usáramos una combinación de agudo y grave, como un circunflejo partido en dos. Lo cual distaba de ser regla en el manuscrito Chacón y más bien parecía una arbitrariedad esporádica, acaso comparable a la indiferencia con que ciertas ediciones de la época ponían acentos graves en vez de agudos (tal vez porque los tipos estaban hechos para las ediciones latinas, en que de alguna manera se procuraba distinguir las sílabas largas de las breves). En fin, aunque la atención del escriba se enfoque pertinazmente en su tarea, el escriba no es un *robot:* es un ser humano como los demás, rodeado por las mil solicitaciones y provocaciones del mundo.

Entre los copistas que se permiten correcciones arbitrarias en los textos, los autores citan a cierto Ángel Vergecio, escriba cretense que ejercía su oficio en Francia bajo el monarca Enrique II (siglo XVI), tan hábil y estimado por los demás que para él se acuñó la frase "escribir como un *ángel*".

Pues ¿cuáles han de ser las condiciones del buen copista? (De paso, no lo confundamos con el editor crítico, que es cosa distinta, como sin duda lo era Foulché-Delbosc, aunque lo citamos antes para dar ejemplo de una uniformación violenta, ya que no perjudicial en el caso. Y, desde luego, como todos lo saben, la crítica de los textos es práctica lícita e indispensable, cuyas primeras reglas tal vez aparecen en el *De Grammaticis* de Suetonio: *dinstinguere, emendare, adnotare.**) ¿Cuáles han de ser, pues —repetimos—, las condiciones del buen copista? El buen copista debe reproducir fielmente aun las faltas de su modelo, como en una fotografía; al modo de aquel obrero japonés (muy anterior al Japón actual) que reprodujo el tanque de gasolina de un auto exacta y puntualmente, pero también copió la avería, el agujerito por donde se vaciaba la esencia; o al modo del joven Solalinde (más tarde gran erudito y especialista en Alfonso el Sabio), cuando, recién llegado a Madrid, reprodujo un esquema que le dio el arqueólogo Gómez Moreno con todos los errores e irregularidades del original. (Lo he referido en "El reverso de un libro", *Pasado inmediato.*)

Algunos escribas llevaron sus escrupulosidad a tal extremo que aun se esforzaban por imitar ciertas singularidades en la letra del original. Ello nos recuerda al editor de ya no sé qué poeta español del siglo de oro, meticuloso editor que hizo fundir, para su edición,

* Ver "Sobre crítica de los textos" en mi libro *La experiencia literaria.*

una colección de *íes* sin punto, porque descubrió que su poeta nunca ponía los puntos sobre las *íes,* al revés de lo que manda la frase hecha.

El filólogo moderno tiende a juzgar de la copia tan sólo por el mecanismo de las faltas. Constantemente encontramos la fórmula acusatoria: *Negligentia librarii.* Es una injusticia. Aquella casta de hombres era mucho más paciente que nosotros, y le debemos mucho. A veces, hasta es sorprendente la fidelidad con que han venido transmitiendo, de siglo en siglo, ciertas formas de palabras ya desusadas. Algunos escribas, al final de su copia, se jactan de su cuidado y de su exactitud. Otros, al contrario, piden disculpas al lector por sus posibles deficiencias. Todos fueron beneméritos servidores de las letras, y merecieron, como suelen solicitarlo en las últimas líneas de los manuscritos, que roguemos a Dios por la salvación de su alma. Pues, según abundantes y candorosos testimonios de los escritores ascéticos, el oficio de copista —oficio de monje como se sabe, puesto que debemos a los monasterios el caudal de textos clásicos que hasta nosotros ha llegado— era de los más expuestos a caer en el pecado de orgullo, y así, a rodar por los abismos de la condenación eterna.

1957

14

LOS COPISTAS MEDIEVALES

HABLÁBAMOS el otro día de los manuscritos medievales. Esto nos ha despertado el apetito. ¿Por qué no hablar ahora de los copistas? Es creencia muy difundida que los antiguos textos se reprodujeron mediante dictados. Hasta los predicadores suelen afirmar que el *Nuevo Testamento* se difundió en los primeros siglos de la Iglesia por vía de dictado.

Es muy posible que el dictado a varios esclavos simultáneamente se emplease por ciertas empresas para distribuir de prisa un texto importante. Es muy posible, aunque no demostrado hasta hoy, que algún fragmento de los *Evangelios* y las *Epístolas* se hayan dictado para difundirlo mejor. Me figuro que las *Cartas* de San Pablo, antes de formar libro, se diseminaron así por las diferentes iglesias. Pero parece que el dictado fue siempre un procedimiento excepcional.

El manuscrito de biblioteca es, por regla, un libro copiado. Los testimonios a este respecto son manifiestos. En manuscritos griegos, latinos u orientales siempre se nos muestra al copista, al escriba, ante el texto que se propone reproducir.

De modo que la indicación "del dictado", al final de ciertos textos, no se refiere a la copia misma, sino al procedimiento con que fue redactado el original. Por ejemplo: las lecciones orales, notas de estudiantes, hasta apuntes estenográficos. Así también, cuando el redactor de la vida de San Teodoro Estudita (siglos VIII-IX) dice que éste, de sus labios mismos o "con su propia voz", dictó numerosos tratados, se refiere al trabajo de redacción o composición de sus múltiples y breves escritos, de cuyo conjunto saldrán la *Grande* o la *Pequeña catequesis;* pero no se refiere en modo alguno a las copias.

Aparte de que en ninguna imagen ni documento se representa al copista escribiendo al dictado, hay que reconocer que el copiar un modelo ya escrito es lo único que permite el cuidado de la caligrafía, lo único que permite al escriba el ordenar convenientemente la paginación, el número de líneas, el sitio para las ilustraciones, etc., como

se traza el esquema previo de un dibujo. Basta hacer la prueba para convencerse de que la copia de un modelo es más rápida que la transcripción al dictado. Ni siquiera puede decirse que el dictar a varios escribas en común signifique siempre una ganancia en tiempo. Conforme aumenta el número de escribas, el dictado regular se va entorpeciendo, y empiezan a aparecer copias descuidadas. Además, el valor del tiempo no parece haber sido, para los antiguos y los medievales, el mismo que para nosotros; y la jornada de un eclesiástico valía poco ante la bienaventuranza eterna que había de ser su salario. El pergamino que, en 895, sirvió para la transcripción de los 24 diálogos platónicos de que hoy consta cierta famoso códice, costó —según cuenta Aretas— ocho centavos de oro, en tanto que la copia de todo el volumen por el calígrafo Juan sólo costó trece. Como se ve, el precio del pergamino era relativamente elevado. Pero una hora del monje no tenía prácticamente valor.

Los diccionarios de antigüedades y los manuales de paleografía han reproducido hasta la saciedad la documentación libresca o figurada en que se representa el material del copista. Suele citarse aquel fragmento de la *Antología* en que, por boca de Felipe de Tesalónica, el viejo escriba Calimenes dedica a las musas su instrumental y "renuncia al trabajo, ahora que la vejez ha cubierto con un velo sus ojos". Pues en la Antigüedad como en nuestros días, la prolongada escritura cansaba la vista, y no había entonces operación de cataratas.

El uso de las tablillas de cera se prolongó hasta mediados del siglo XVI, pero el copista no podía servirse de ese útil, así como hoy no escribimos nuestras cartas ni nuestros libros en las "pizarras" escolares. El material del copista era el papiro, el pergamino o el papel. Sus instrumentos, el cálamo —una caña— y, después, la pluma. El tintero resultaba para el escriba un enojo constante. Había que cuidarse de las manchas, impedir los coágulos o grumos de tinta, evitar las hebritas y filamentos que se pegan al pie de la pluma. La tinta olía mal, y su mal olor impregnaba el texto. Uno de los *Coloquios latinos* de Juan Luis Vives (*Scriptio:* "La Escritura", 1539) nos hace ver cómo padecían los copistas con su mala dotación de instrumentos, y cuáles eran sus cuidados: el papel áspero y fibroso, el peligro de mancharlo con el contacto de la mano, el sentarse de espaldas al sol, el que las letras no se tocasen unas con otras de línea a línea, la pluma que salpica, la tinta crasa y espesa

como lodo sobre los algodones que la embeben, la necesidad de aguarla o echarle vinagre, el tajar conveniente la pluma, los bordes desiguales de los papeles, etc.

Las miniaturas de los manuscritos representan frecuentemente al copista. En numerosos evangeliarios griegos solemos ver los retratos ideales de los cuatro evangelistas. Pero hay que distinguir dos casos. Uno, que aquí no nos interesa, es el del *autor* que compone y redacta sobre una tablilla, la cual se sostiene en el hueco de la mano izquierda. Pero el otro caso es propiamente el del *escriba*. Casi siempre se lo ve en una actitud muy característica: no al pupitre, ni menos en una verdadera mesa, sino escribiendo sobre las rodillas, con una tablilla que le sirve de apoyo. Un famoso grabadito de Utamaro, el pintor japonés de fines del XVIII, presenta en igual actitud a una cortesana que escribe sobre sus rodillas en un rollo cuya parte escrita se desenvuelve en ondulaciones por el suelo.

Es de extrañar que los copistas de oficio no hayan empleado constantemente la mesa para su trabajo. La verdad es que la Antigüedad no conoció nuestra mesa-escritorio. La mesa sólo servía a los antiguos para comer, y era siempre muy baja. Sólo en los últimos siglos de la Edad Media aparecen copistas sentados junto al pupitre en un banco de asiento inclinado, como en la conocida tabla del Maestro de Flemalle (Museo del Prado, Madrid).

Hay, pues, una postura predominante del copista. Veamos, por ejemplo, la miniatura del Dioscórides de Viena que representa al propio Dioscórides iluminando su manuscrito; o bien el Donato que el escultor real de Chartres ha figurado en el ángulo inferior derecho del tímpano. El personaje está sentado, con la pierna izquierda doblada debajo de la pierna derecha, cuya rodilla sostiene el escritorillo portátil. Con la mano derecha escribe; la izquierda sostiene el pergamino. Las profundas arrugas de su frente y sus párpados hinchados indican con un toque de realismo su concentración y su fatiga, y la cabeza inclinada, pesada de nociones gramaticales, es de una pasmosa viveza.

Es que la copia no deja de ser un acto fatigoso, por la atención sostenida que requiere, y aun por la postura del cuerpo. Lo saben bien nuestros copistas, que repiten una y otra vez: "se escribe con sólo tres dedos, pero todo el cuerpo se cansa":

Scribere qui nescit nullum putat esse laborem;
Tres digiti scribunt, totum corpusque laborat.

El hermano de León de Novara lo sabe también, y a su manera repite en el siglo x la fórmula tradicional, al describir los efectos fisiológicos de una copia muy prolongada: *Dorsum inclinat, costas in ventrem mergit et omne fastidium corporis nutrit.*

Aun sin detenernos en las consecuencias psicológicas que trae consigo la fatiga de la copia y limitándonos a las consecuencias materiales, compruebe cada uno por sí lo fatigoso que es el escribir sobre las rodillas; imagine, además, que escribe en una angosta y larga banda de papiro, y que va enrollando en la izquierda la parte escrita, mientras a lo largo de la pierna derecho corre la larga banderola aún no escrita. Entonces se comprenderá por qué no siempre son del todo verticales las columnas de la escritura, sino que parecen bambolearse a uno u otro lado; se comprenderá también por qué la escritura tiende a ser más grande en lo bajo que en lo alto de la columna. El uso de la hoja de papiro o de pergamino sustituye por fin al rollo, y facilita el trabajo del escriba a la vez que modifica el aspecto de la escritura. Ya el escriba puede orientar la hoja en tal o cual sentido, inclinar la letra más o menos, modificar los trazos. Los paleógrafos han estudiado todo esto cuidadosamente: los latinistas, más aún que los helenistas, y nadie lo ha resumido mejor que Mallon, autoridad por excelencia.

Al sustituir el *codex* al *volumen,* se ganan dos cosas de una vez. Pues si el volumen era de difícil manejo para el copista, también lo era para el lector. Esta dificultad de manejar un rollo para dar con el pasaje preciso que se busca explica que los antiguos no hayan cultivado la referencia bibliográfica ni la exactitud de las citas. El empleo del *codex,* sobre todo, cuando el pergamino sustituyó del todo al papiro, permitía un trabajo más cuidadoso. No sólo las hojas de pergamino se manejan mejor, sino que el copista puede arreglarlas anticipadamente. Se preparaban entonces los cuadernos de la futura copia, observando las dos caras del pergamino —diríamos, la cara del pelo y la de la carne— para que nunca apareciesen contrapuestas al abrir el libro. Y, al disponer códices en papiros cortados o mezclando papiros y pergaminos, se tomaban las precauciones del caso, respecto al anverso o reverso de cada hoja.

Pues no hay que olvidar un hecho importante: no se escribía en

libros ya encuadernados, sino en hojas volantes dobladas en pliegos, que luego formarán cuadernos (*terniones, quaterniones y quiniones*), los cuales se juntarán finalmente en libros. No se escribía en una hoja desplegada, sino en una hoja doblada en dos, el *semi-folio* que decía Jacob. Y sólo después de llenar el recto y el verso en la primera parte de las cuatro hojillas de cada *quaternion*, se cubría con la escritura la segunda parte que aún quedaba en blanco. ¡Cuántos errores podían cometerse con este procedimiento! Véanse, por ejemplo, los enredos de nuestras cartas privadas, que no acertamos a leer si no se pagina cada carilla.

1957

15

DISCURSO ACADÉMICO SOBRE EL LENGUAJE

(TOMA DE POSESIÓN COMO DIRECTOR DE LA ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA)

Señores académicos:
Señoras y señores:

"CONÓCETE a ti mismo" —aquella máxima del antiguo Oráculo que Sócrates hizo suya para siempre y con la que andaba por las plazas, las calles, los gimnasios de Atenas, confrontando a todos con sus propias imágenes como se haría con un espejo— es precepto que se enuncia muy pronto y que se cumple, si llega a cumplirse, con dificultad y paciencia. Don Antonio Castro Leal, de quien acabamos de escuchar tan sanas doctrinas, ha representado para mí el consejo de Delfos, en las páginas de noble aleccionamiento con que ha seguido mi carrera. Quiero decir que, a través de sus palabras, en ocasiones creo haber ganado algunos palmos, en esta ardua senda del conocerme a mí mismo. Con todo, confieso que hoy, como en otros casos anteriores, los rasgos con que me ha pintado —llevado de su cordialidad y benevolencia— más bien adulteran y engrandecen mucho mi imagen. Pero no podemos remediarlo; cada uno ve a los demás a través de su lente o prisma y a veces les atribuye lo que él trae consigo. Ya he contado por ahí que, al encontrarse el dulce panameño Darío Herrera con el tempestuoso Díaz Mirón, exclamó: "¡Este hombre es una paloma!", mientras Díaz Mirón, por su parte, exclamaba: "¡Este hombre es un león!"

Leer los versos de don Carlos Pellicer es un deleite consumado. Oírlo recitar sus versos es ya un transporte a las zonas de la belleza suficiente. Y si estos versos son los que el poeta mismo, en su desbordada generosidad, ha querido dedicarnos, entonces los versos de Carlos Pellicer vienen a ser un altísimo premio: casi perturba toda posible expresión de gratitud, y de tal modo nos ennoblece que ni siquiera deja ya fuerzas para el envanecimiento y el orgullo.

No podía yo comenzar mis tareas bajo mejores augurios: al emprender la jornada, más afortunado que el Cid, sólo he visto "la corneja diestra". Don Antonio Castro Leal, sumo prosista y (aun cuando no se halle aquí en persona) don Carlos Pellicer, sumo poeta —quienes, a lo largo de muchos años, me han acompañado con una amistad que va más allá de las letras y que tanto me honra y me complace—, ahora me traen de la mano, como buenos padrinos, hasta este sitial en que ha querido instalarme la confianza, seguramente desmedida, de mis ilustres colegas. Pues lo cierto es que, a pesar de tan risueños auspicios, me confieso muy desigual para esta empresa, agobiado de gratitud y al mismo tiempo atemorizado. Dificulta singularmente mi desempeño el suceder a nuestro inolvidable Alejandro Quijano. Querer imitarlo sería ridículo; igualarlo, imposible. Me domina la impresión de que estoy ocupando un lugar que es suyo y no me corresponde, y reflexiono con melancolía en que él ni siquiera pudo ya disfrutar de esta casa, que tanto deseó para la Academia.

Se le ha llamado con justa razón Quijano el Bueno; pero, además de su bondad y sus prendas harto conocidas —simpatía, caballerosidad y rectitud, inteligencia nada común, exquisita cultura—, poseía alguna virtud indefinible que acaso supera las explicaciones racionales, una como electricidad atractiva, un don natural para convertirse en centro y apoyo de las energías sociales. Pues las sociedades, en efecto, necesitan organizar sus fuerzas en torno a estos hombres así dotados y como predestinados a servir de puntos de conexión y referencia. La desaparición de Alejandro Quijano afecta lo mismo a los suyos, a sus amigos, a sus colegas, que a la sociedad mexicana en conjunto y deja una zona oscura en el espacio, un hueco en la retina.

Por suerte, esta Academia está en condiciones de gobernarse por sí misma, y la función que aquí me compete habrá de reducirse a no estorbar las actividades de los señores académicos y a adoptar las normas que ellos mismos quieran fijarme y que ellos mismos se han fijado. La relación con las Academias afines, el posible canje de publicaciones, el desarrollo de la naciente biblioteca, en que convendrá juntar poco a poco la obra completa de todos los académicos mexicanos pasados y presentes, tal vez algunas contribuciones a la preparación del siempre anhelado léxico de términos técnicos y científicos, al Diccionario Histórico ya emprendido por la Academia Es-

pañola, al Diccionario académico de la lengua vigente, sobre todo en lo relativo a mexicanismos que habrán de ampliarse, de corregirse o suprimirse, el cambio de servicios con instituciones culturales, el cubrir las plazas vacantes y demás labores de este orden establecen el cuadro mínimo de actividades que ni siquiera necesitan ser descritas o expuestas en un programa especial. Nuestras normas dependen de la naturaleza misma de nuestra institución; es decir: de su historia y de sus funciones. La historia de nuestra Academia ha sido trazada al inaugurarse este recinto, y de mano maestra, por el Secretario Perpetuo don Alberto María Carreño, y no vamos a repetirla ahora. Las funciones de esta Academia no pueden resumirse mejor que recordando su misión de guardia vigilante y su cuidadosa atención para el desarrollo de la lengua; y todo ello aparece en los numerosos trabajos aquí y fuera de aquí presentados por tantos doctos maestros como honran esta casa. Será preferible que no intentemos competir puerilmente con lo mucho y bueno que ellos nos han dicho al respecto. Será mejor que mudemos la perspectiva y hablemos, por ejemplo, de la lingüística general, remontándonos por sobre esta lengua castellana que es nuestra inmediata incumbencia, aunque sólo sea para dar algunas indicaciones en materia que va pareciendo insondable conforme se apuran sus extremos.

Los nuevos caminos por donde hoy discurre la lingüística aún no se han abierto al público, para decirlo pronto y mal, y son más bien privilegio de los especialistas. El estudio de la lengua posee una respetable antigüedad. Olvidemos los orígenes, y callemos sobre los aspectos más conocidos de la cuestión, si es que queremos ajustarnos a los términos de esta charla brevísima.

Durante el siglo XIX, tal estudio participó naturalmente del entusiasmo reinante por las teorías evolucionistas, que entonces comenzaron a derramarse por todos los meandros de la ciencia, y el resultado fue la estupenda edificación de la lingüística histórica y comparada, cuyos primeros vagidos se dejaron oír en el *Catálogo de las lenguas,* publicado en 1784 por el español Hervás y Panduro, pues el *Glossaire comparatif des langues de l'Univers,* publicado por orden de Catalina de Rusia y al que Salomón Reinach atribuye la prioridad, sólo apareció tres años después. En adelante se aplica a estos trabajos un método que alguien ha llegado a equiparar con lo que fue el telescopio para la astronomía, A las lucubraciones a puerta cerrada, en que se solicitaba de la Esfinge que, a fuerza de insisten-

cias estériles, revelara sola sus enigmas y nos dijera cuál era el secreto de una lengua, sucede la aristotélica comparación de lo semejante con lo semejante, de las "simpatías y *dispatías*" (valga el helenismo), con lo que al instante comenzó a adelantar el conocimiento.

De aquí algunas valiosas generalizaciones, singularmente sobre el principio de regularidad en el cambio de los sonidos. Pero la atención de los estudiosos se concentró en el grupo indoeuropeo y en los pormenores de su historia, que fueron pacientemente hacinados. De un modo general, no se procuró entonces una teoría de la lengua, salvo por parte de algunos individualistas, cuyo escepticismo, por lo demás, preparó la ruta al método analítico del presente siglo; método estimulado también por la necesidad de asomarse a algunas de las llamadas "lenguas nativas", ajenas al grupo indoeuropeo, a las semíticas, y a otras más que cuentan con larga tradición exegética y literaria. A la vez, en el estudio de las lenguas se fue abriendo paso una intención filosófica, que tiende a considerar el lenguaje como uno de los pocos sistemas fundamentales de formas simbólicas. Las relaciones funcionales compartieron entonces la atención antes exclusiva para las conexiones históricas. Se interrogó mucho más a fondo que nunca la inadecuación, que no ecuación, entre la arquitectura del habla y el discurso lógico; se investigó la densidad subjetiva y emocional que las lenguas traen consigo y que aun se revela en paralogismos y otros sobresaltos ajenos al puro razonamiento. En suma, la vida entera del lenguaje, con todas sus arbitrariedades y caprichos, fue objeto de examen respetuoso, como lo es para la botánica el arbusto silvestre, aun cuando carezca de las elegancias del rosal criado en los jardines.

En estos senderos, apenas transitados desde hace unos ocho lustros, la cooperación internacional, tan preciosa para el desenvolvimiento de las ciencias modernas, se vio entorpecida, y a veces completamente atajada, como consecuencia de las dos guerras. Pero se han logrado ciertas conquistas, se han trazado firmemente ciertas doctrinas. En fecha todavía cercana, la lingüística ha podido ser admitida, con carta de ciudadanía cabal, como uno de los elementos que contribuyen a la soñada unidad de la ciencia. Y, lo que es más, se ha llegado a la novísima aplicación de la lógica simbólica y las matemáticas a las cuestiones del lenguaje, adoptándolas así en la vasta familia que, más o menos de cerca, obedece aproximadamente

a la rienda de las ciencias exactas. No exageremos el punto, pues el lenguaje no es sólo una agencia intelectual, de transmisión, información o comunicación, sino también todo lo demás que saben la estética y las letras, y las razones del corazón que la razón no conoce. Pero se ha esclarecido el hecho de que, en una proporción apreciable y desde luego para sus funciones prácticas, el lenguaje se mueve según procesos más regulares de lo que antes se sospechaba y que, en realidad, está gobernado históricamente por un orden preexistente y propio, el cual sin cesar se mantiene al par que se renueva. En contraste, los organismos vivientes tienden a caer en el desorden y, como dice Schroedinger, "se van acercando a aquel peligroso máximo de entropía que es la muerte". Los hechos lingüísticos, que son actos correlativos y conscientes de la actividad cerebral, pueden, en cambio, determinarse estadísticamente hasta cierto punto.

De suerte que la materia de las viejas gramáticas vino primero a corregirse y complementarse por la lingüística histórica y comparada. Poco a poco, la morfología, la semántica y la fonética se erigieron en objetos de investigación especial, y pronto apareció ese nuevo interés filosófico de que antes hablábamos. Y, todavía más recientemente, los descubrimientos en otros reinos (el trabajo cerebral, las máquinas calculadoras electrónicas), así como el empleo de técnicas estadísticas y otras apenas ahora desarrolladas, han traído luz inesperada al estudio de la lingüística. Examínese, como el ejemplo más a la mano de estas investigaciones, el opúsculo de Yen Ren Chao sobre *La significación del lenguaje*, publicado en 1956 por el Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos de nuestra Universidad Nacional, y compáreselo con el tratamiento tradicional que se concedía a estos problemas.

Por supuesto que, para ser completos, hay que sumergir el estudio lingüístico en el estudio general de las comunicaciones humanas, pues ya lanzados por este camino, unos conocimientos tienen que enlazarse con los otros, como cuando Sor Juana hallaba puentes o metáforas explicativas rumbo a las verdades tecnológicas en sus meditaciones sobre la música. El estudio general de las comunicaciones humanas tentó alguna vez mi curiosidad, en cierto ensayo que puse bajo la advocación de Hermes, dios de los comercios o cambios en todos los sentidos del término. Allí me detuve un instante a considerar el "rayo adánico" de Lacordaire o comunicación mística anterior aún a la palabra, y también la mímica (y un poco la mímica ani-

mal cuando es expresiva, como la famosa danza de las abejas), pues el lenguaje parece una mera especialización hablada de la mímica, sin que esto signifique caer en las extremosidades de aquellos que todo querían sacarlo de la onomatopeya. Me detuve un poco, asimismo, en los ademanes, señas y señales de todo orden (¡hasta hay, pase el disparate, "lenguas silbadas"!), en los ideogramas y jeroglífos, las pasigrafías de que nos dan muestras los alfabetos de banderines y las marcas de las carreteras, y muchas cosas más que no es del caso exponer y ni siquiera enumerar. Para dar idea del tono adoptado en aquel viejo ensayo, copio aquí dos párrafos:

> Cuenta Herodoto que Darío, al cruzar el Ister (Danubio), dejó a su retaguardia jonia cuidando un puente, con orden de esperar su regreso cierto número de días, al cabo de los cuales podían darlo por perdido, cortar el puente y regresar a sus bases. A este fin, les entregó una correa con tantos nudos como días contaba el plazo de espera. Aquí el uso de los nudos era un signo aritmético inmediato, era la aplicación del mismo principio que Robinson aplicaba en su isla, o el del preso que marca con rayas en el muro los días de su cautiverio. No así en los quipos peruanos, rama horizontal con lazos de distintos colores y anudados de diverso modo, en que los lazos representan una verdadera inscripción y se descifran como una clave. Primero se los empleó para contar, y luego se desarrollaron al punto de comunicar decretos enteros. Lo propio acontece con el *wampum*, sartas de conchas de los hurones o los iroqueses. La barra con muescas suele otras veces significar cómputos aritméticos, el monto de una deuda y la fecha de su cumplimiento; y partida longitudinalmente en dos, constituye un par de documentos, uno para acreedor y otro para el deudor, que reunidos nuevamente en uno verifican, por coincidencia de ranuras, la autenticidad del convenio.
>
> El signo más elemental es el objeto que por sí mismo se aplica a la acción sugerida: un hacha, la guerra; una pipa cargada, la paz, la conversación amigable. Menos claro ya aquel mensaje de los escitas a los persas: un ave, un ratón, una rana y cinco flechas; lo cual aparentemente significaba (*pues otros lo entendieron como un mensaje de sumisión*): "No intente combatirnos quien no sea capaz de remontarse como el pájaro, esconderse bajo tierra como el ratón o cruzar los pantanos como la rana, porque lo aniquilaremos con nuestras flechas". Cuando

estos mensajes no consisten ya en el objeto, sino en la pintura del objeto, comienza el jeroglifo.

(*Hermes o de la comunicación humana.*)

Podríamos añadir, a título de ornamento, el caso de los tejos marcados que usan los guerreros aqueos para sortear el honor de combatir con Héctor, y el mensaje mortal que llevaba consigo Belerofonte (algo así como: "Al recibo de la presente, darás muerte al portador"), y que, por lo visto, él no era capaz de descifrar. Y, por cuanto a las relaciones entre la aritmética y los signos comunicativos, podríamos recordar a Descartes, quien presintió en la matemática una manera de pensar que nace del lenguaje, así como su lejano contrincante, Vico, desarrolló la doctrina de la fantasía en el lenguaje.

Si hoy volviéramos sobre aquellos temas, nos agradaría consagrar un capítulo a los recursos que se han inventado para escribir (o inscribir), conservar y transportar de un país a otro todo el movimiento de un *ballet*, recursos en que —si no me engaño, y aunque hay antecedentes que datan, con Beauchamps-Feuillet, de fines del siglo XVII— descuella hoy el sistema llamado *Labanotation* ("labanotación", por referencia a su inventor Rudolf Laban), lúcidamente expuesto hará un par de años por Ann Hutchinson, y que parte de algo como una estrella de los vientos, acompañada de signos convencionales y fáciles para fijar los pasos, saltos, quiebros de cintura y cabeza, avances y retrocesos, acciones de tronco y extremidades, enlaces entre los distintos personajes, y demás figuras de la danza; es decir, la coreografía como la define el Diccionario académico: "arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas".

Además, si hoy volviéramos sobre aquellos temas, no habría más remedio que esforzarnos por explicar esa difícil teoría —ha venido a llamársela Teoría de la Información—, la cual se propone medir la cantidad de información contenida en un mensaje (por ejemplo, las señales telegráficas de cualquier orden) y buscar los símbolos capaces de emitir y traducir los mensajes o señales del modo más económico posible —concepto de economía física, por supuesto— sin perder un adarme de la información transmitida; extremos que resultan análogos para la telefonía, la radiodifusión, la televisión, el ra-

dar y, en suma, para las mismas comunicaciones escritas u orales, puesto que, en el trato humano, todo parte del lenguaje y vuelve al lenguaje.

Si queremos una prueba sobre los peligros de un mensaje y cómo puede alterarse en la transmisión (lo que llegó a ser un "juego de trinchera", ya que no "de salón", durante la Guerra Nº I), lo encontraremos en las estrofas 46 a 63 del *Libro de buen amor*, donde el regocijado Arcipreste de Hita nos cuenta el diálogo a señas ("señas de letrado"), entre un rústico romano y un sabio griego, donde cada uno entendió otra cosa y, mientras el sabio quedó satisfecho de que el romano había admitido la teoría de la Trinidad, el "ribaldo" o rústico se alejó furioso y dándose por agraviado ante las que tuvo por amenazas de su intelocutor. El cuento recuerda la disputa de Panurgo y Taumasto en Rabelais; se lo descubre por primera vez en ciertas glosas jurídicas de los siglos XII o XIII; reaparece en el diálogo medieval de *Plácidas y Timeo;* en los argumentos de Forcadel, rival de Cujas (Tolosa, siglo XVI); y todavía lo emplea Nebrija, entre otros, siempre con intención satírica y para azotar a los ignorantes.

Finalmente, y al sumergir el estudio de la lengua, como hemos dicho, en el estudio general de las comunicaciones humanas, no conviene olvidar la modulación de la voz, que escapa a la mera estructura del lenguaje, y sobre lo cual ofrezco dos ejemplos que casi son dos chascarrillos:

1) Un padre, lee, indignado, este telegrama de su hijo:

a) (Tono autoritario). "¡Estoy arruinado, mándame dinero!" Y comenta, lamentándose: "¡Hijo irrespetuoso! ¡Si al menos me hubiera telegrafiado así!:
b) (Tono implorante): "¡Estoy arruinado, mándame dinero!"

2) En una comedia andaluza de los Álvarez Quintero, que cito de memoria, aunque aseguro que he respetado lo esencial:

"—Y qué ¿ha llovido en el cortijo?
"—Pues verá usted, señorito:
a) (Tono menor): Como llover, llover, lo que se llama llover, sí ha llovido.
b) (Tono mayor): Ahora, que como llover, llover, lo que se llama llover, no ha llovido".

Pero recobremos el hilo de nuestro asunto. La Teoría de la Información se apoya en el cálculo de probabilidades y en la estadística matemática, y aunque ha partido de un principio práctico en apariencia (ingeniería de las transmisiones), trasciende a la ciencia pura, por donde se desborda al fin sobre las ciencias humanas, interesa al criterio histórico de la prueba o testimonio, a la teoría del conocimiento, y toca el lindero de la filosofía, donde será cuerdo que se detenga. Jurgen Ruesch y Weldon Kees, por su parte, rondando los límites de esta teoría, acaban de consagrar un sugestivo ensayo a la "comunicación no verbal, o notas sobre la percepción visual de las relaciones humanas". Piden allí auxilio a las conclusiones de la lingüística, la antropología, la sociología, la psiquiatría, el psicoanálisis, la semántica, la matemática, la cibernética o "gubernática" de las máquinas, y la neurofisiología. ¡Ay, que ante este alud de consideraciones científicas la vieja lingüística romántica parece la imagen de la penuria, aunque también de la heroicidad! ¡Ay, que la lingüística va dando la espalda a los escritores y pronto se refugiará en los laboratorios atómicos! *(Cum grano salis.)*

Por supuesto que estas sublimidades lingüísticas andan ya muy lejos del trato concreto de la lengua que a los escritores incumbe. Pero, aun sin salir de nuestro ámbito, da grima pensar que todavía corren por ahí manuales de gramática en que se habla de la "analogía", palabra y concepto pitagóricos, heredados de los remotísimos siglos en que aún se pensaba que existe una armonía secreta y necesaria entre el objeto y la palabra con que se lo nombra. De lo que ya hacía donaire Proclo, observando que, si existiera tal relación mística, Aristocles no hubiera podido llamarse Platón, ni Tirtamo hubiera podido llamarse Teofrasto. Como si dijéramos, que don José Martínez Ruiz no hubiera podido firmarse "Azorín", cuando se le antojó hacerlo, sin incurrir en alguna violación de carácter sacro. Y adviértase que estas vejeces se conservan aún por los días en que ya la gramática ha alcanzado, con la escuela danesa, ese desarrollo que le permite mudarse del orden normativo al orden llamado "estructural".

No quiere esto decir en manera alguna que la ley lingüística sea la arbitrariedad, lo que supondría una palmaria contradicción con lo que antes expusimos. Ya se entiende que la censura contra la tesis de los analogistas sólo se refiere a la doctrina sobre el origen o creación del lenguaje, no al lenguaje ya creado. Pues aquí hay, desde

luego, aunque no una relación mística, sí algo como un convenio respecto a lo pactado o establecido, sea consciente o inconscientemente y las más veces por difuso arrastre secular. Si en el instante teórico de la creación verbal (su símbolo puede ser el instante en que Adán dio nombre a los animales) fue dable llamar "vino" al pan o viceversa, después del bautismo ya no queda más que llamar al pan "pan", y al vino, "vino", para dar un nuevo sesgo a la frase hecha.

Por supuesto también que, si en los usos prácticos del lenguaje hay cierta indiferencia, que en algo recuerda la indiferencia anterior al bautismo, el rigor va aumentando —aunque no sea ya la armonía mística que soñaban los analogistas— según nos acercamos a los usos que llamaremos teóricos: la filosofía, las ciencias, las letras, la poesía. En efecto, en los usos filosóficos y científicos del lenguaje, habrá que ceñirse al concepto de la adecuación, propiedad, exactitud (que va desde la palabra precisa, pasando por el tecnicismo estereotipado, hasta la fórmula matemática); y en los usos del lenguaje artístico —letras, poesía— habrá que apegarse a la intención expresiva, prefiriendo éste o el otro término por múltiples, razones de corrección léxica y gramatical, así como de valor estético (fundamento de la "estilística"), y en los usos teórico-prácticos, que por una parte atienden al encanto del habla y, por otra, a su eficacia persuasiva (en suma, la retórica o arte oratorio como lo define la antigüedad clásica), aun habrá que tomar en cuenta asimismo la oportunidad y la conveniencia social. Todo ello significa una fuerza atractiva mayor o menor entre el objeto y su nombre, fuerza que podrá mudar de un caso a otro, según las mil circunstancias que lo envuelven y le dan su carácter, pero no por eso deja de existir. Y en este sentido elástico y sometido a las distintas utilidades del momento y a ese *sí sé qué* llamado el gusto, es admisible todavía aquella vieja lección sobre las palabras *nobles e innobles,* expuesta, después de otros, por Casio Longino, secretario de la reina Zenobia de Palmira en el siglo III de nuestra era, o quien haya sido el autor del precioso tratadito *De la Sublimidad.* ¿Queremos, de paso, algún ejemplo sobre la variabilidad en el grado de nobleza de las palabras? Pues veamos cómo el popularísimo nombre de "Juana" queda dignificado por el solo hecho de haberlo incrustado en sus sonetos el licenciado Tomé de Burguillos, o cómo el vulgarísimo de "Francisco Sánchez" queda como trocado en oro por haberlo acomodado Rubén Darío en un gracioso endecasílabo.

Pero, se preguntará el paciente auditorio, ¿corresponde todo esto al programa de la Academia? ¡Oh no! Aquí nadie prescribe sus obligaciones a nadie, ni estamos formulando programa y ya los señores académicos honran sobradamente a nuestro país y a nuestra habla entregándose a las inspiraciones de su propia minerva. Yo sólo he querido desahogar ciertas inquietudes que han provocado en mí algunas lecturas recientes, aprovechando para ello la ocasión que me proporcionaba este acto, y así, con toda intención y muy de caso pensado, borrar un poco mi persona entre consideraciones abstractas, ya que, por desgracia, el carácter mismo de esta sesión la exhibía demasiadamente.

Señores académicos: muchas gracias. Muchas gracias, señoras y señores.

México, 17-V-1957.

16

CUESTIÓN DE GUSTOS

El origen de las especies cumple estos días su centenario. Algo más de seis lustros después de aparecida esta obra, llamada a revolucionar la ciencia, las teorías darwinianas hallaron un eco inesperado en el campo de la historia y la crítica literarias. Y es curioso que semejante exageración seudocientífica haya partido precisamente de aquel que llegó a preguntarse si la ciencia había hecho bancarrota, del que se ofrecía como campeón de las tradiciones conservadoras y ortodoxas contra las "peligrosas innovaciones" del materialismo. Así se venga el Diablo.

Ferdinand Brunetière —cuya constante actitud era el *ego contra*— fue un positivista empeñado en restaurar el catolicismo. Un día quiso explicar metódicamente las grandes crisis en la vida de la literatura con un libro nada desdeñable, aunque errado en su dirección fundamental: *La evolución de los géneros en la historia literaria* (1890). Este libro se publicó cuando el mundo estaba tan impresionado con los progresos de la ciencia natural, que todos parecían más que dispuestos a ver, en las explicaciones de Darwin y sus sucesores respecto a los procesos naturales, la clave asimismo para los procesos de la vida intelectual en las sociedades. Y así fue que Brunetière se figurara descubrir una repetición del "origen de las especies" en el desarrollo de las artes y de las letras, desarrollo —decía— que pasa también de las formas simples a las complicadas, se ramifica en especiales formas genéricas, y adelanta en etapas de juventud, perfección, madurez, fatiga, decadencia y disolución, según puede bien apreciarse en la historia del drama. Brunetière creyó que el arte y las letras se diferenciaban en géneros vivos, animados de movimiento propio, e imaginó que podría aplicarles, en mucha medida, los principios de la selección darwiniana.

No se percataba, al hacerlo así, de que ello equivalía a asociar órdenes que en verdad no son comparables y apenas mantienen unos respecto a otros ciertas semejanzas aparentes: por un lado, la propagación independiente de la vida, a través de la semilla o la

procreación; por otro, la creación que depende del pensamiento humano. Sin duda que en el desarrollo artístico o literario se trasluce, a veces, alguna semejanza superficial con la vida de la naturaleza, donde la lucha por la existencia aparece como un principio predominante; pero nunca se da aquí una lucha entre los géneros literarios, ni mucho menos entre las obras individuales —esto sólo puede admitirse a guisa de metáfora—, sino entre las tendencias. Brunetière piensa que un germen genérico determinado —digamos, el drama— puede llegar, en cierto momento, a perder su íntima vitalidad y, en consecuencia, a expirar; lo cual es puro misticismo. Pues no luchan entre sí las obras de arte o las formas: luchan los seres humanos. Aunque es evidente que, en la existencia de los seres humanos, el cambio o mutación de las formas desempeña una función importante, y no sólo en arte y literatura, sino, como es obvio, aun respecto a los artículos de uso diario, vestidos y mil otras cosas, que en modo alguno podrían compararse con las "especies naturales".

La obra de Brunetière es un esfuerzo desorbitado y heroico para explicar lo que hasta hoy nadie ha acertado a explicar con claridad: el desarrollo y vicisitudes del gusto literario y artístico en los públicos. Hace doce años, Jules Romains decía en México que hay varias formas o fases posibles en una historia literaria. Entre ellas, la historia de las opiniones, la apreciación de los públicos, la evolución de los juicios sobre un autor o un libro. El concepto puede ensancharse a todas las artes y hasta más allá de las artes. Lo más general es estudiar la postura del productor; pero ahora se trataría de estudiar la postura del consumidor. ¿Cómo pudo ser que Cervantes —para tomar un ejemplo ilustre— haya sido desdeñado en sus días por Lope de Vega y otros príncipes? ¿Acaso porque, como dice Wilde, todo artista sincero tiene que ser intransigente e intolerante con el arte de los demás? ¿Cómo pudo ser que Luzán pusiera a Solís por encima de Calderón? ¿Cómo pudo Schiller conceder a Fielding un sitio entre los grandes clásicos? ¿Cómo la poesía narrativa de Byron, que hoy nadie lee, se vendía tan abundantemente en su tiempo? (Y de propósito digo "se vendía", pues el caso ofrece analogías con el mecanismo de la oferta y demanda.) En tiempos de Goethe, un mechón de Juan Pablo pasaba por verdadera reliquia. Lord Chesterfield —cuyas cartas representan el buen gusto de la aristocracia inglesa en el siglo XVIII— dice a su hijo que no

debe comprar, aunque se los ofrezcan a buen precio, ciertos cuadros de Rubens, por tratarse de un mero caricaturista. La popularidad crece o mengua, como las fases de la luna: considérese el caso de Goethe, sin ir más lejos.

Se dice que el gusto progresa. Pero ¿quién juzga el progreso? Nuestro progreso ¿sería aceptado como tal por un público de otro siglo? Se habla del "espíritu de la época". Y lo primero que ocurre es advertir que en cada época hay varios grupos humanos con gustos diferentes; y lo segundo, que no estamos enteramente seguros de esta necesaria relación entre todas las manifestaciones de la sensibilidad para cada época. Ni en el individuo ni en la sociedad puede decirse que haya una unificación perfecta de motivos, salvo en los casos extremos de la locura, sea personal o colectiva. Que exista alguna homogeneidad o facilidad de tránsito de un lado a otro, no cabe duda, pero hay un lado y otro lado, hay diferencias, hay extremos. El arte o las letras no son una suerte de sismógrafo que registra las más leves desviaciones respecto a un punto estable de inteligencia o de sensibilidad. Nadie puede, por perspicaz que sea, descubrir todos los aspectos de la vida intelectual en una época a la sola contemplación de este o el otro producto de su arte o sus letras, al modo como esos curanderos que pretenden leer la condición del enfermo examinando su retina. Cuando el estilístico Spitzer infiere el carácter de la Edad Media con sólo el análisis de un poemilla medieval, hace como el fisonómico que descubre el carácter de la poesía huguiana a la sola contemplación de una efigie de Victor Hugo, tras de conocer bien tal poesía; hace como el historiador del arte que infiere el "espíritu de la época" al examen de las obras de arte producidas por dicha época, y luego redescubre al revés las condiciones de la obra de arte por referencia al "espíritu de la época", precioso círculo vicioso. No hay "espíritu de la época" (y es más fácil siempre aplicar este mito a las épocas pasadas que a la presente, pues la complejidad nos resulta aquí más visible): sólo hay "espíritus de cada época". Y lo mejor que puede decirse sobre esta crítica quiromántica es que se funda en una exageración, exageración de una vaga y escurridiza realidad.

Sobre estos extremos me remito a la obra de Levin L. Schücking, *La sociología del gusto literario,* algunos de cuyos pasajes he aprovechado aquí textualmente, mezclándolos con observaciones propias.

1958

17

REFLEXIONES SOBRE EL DRAMA

El deslinde (1944) ofrece los prolegómenos de una teoría literaria cuyo desarrollo había de continuarse en otro u otros libros. Pero el dibujo completo de la teoría me obligaba a detenerme demasiado en ciertos temas de conexión que pueden darse por conocidos, y el empeño de crear un léxico fijo quitaba alegría a mi trabajo y hasta ahuyentaba a algunos lectores, no dispuestos a perder tiempo en la traducción de mis fórmulas. A ello se refiere la "Carta a mi Doble" que figura en el presente volumen. Decidí, pues, romper aquel armazón sistemático y tratar en adelante algunas cuestiones de modo disperso y empezando siempre *in medias res.*

Se me quedaron por ahí ciertas páginas sobre las funciones literarias: drama, novela y poesía. He podido sacar en claro las que se refieren al drama. De aquí estas reflexiones, donde espero que mi vino revele lo menos posible el olor del viejo odre en que se quedó guardado por más de dos lustros, y donde ha sido inevitable, naturalmente, el referirme de nuevo a ciertos puntos ya tocados en *La crítica en la edad ateniense*, en *El deslinde* y en algunos artículos de *Los trabajos y los días.* Nadie se engañe: este ensayo no es un ensayo histórico o crítico, sino un análisis espectral del drama.

1958

Establecemos como supuesto que el drama es la representación o ejecución del acto literario por la persona. Esta proposición sencilla está llena de consecuencias: en cuanto al instrumento, en cuanto al espacio y en cuanto al tiempo.

En cuanto al *instrumento,* de aquí resulta la condición oral; en cuanto al *espacio,* la mímica y la escénica; en cuanto al *tiempo,* la actualidad del hecho o episodio. La condición oral es la condición por excelencia de la literatura (aunque este nombre, "literatura", se derive de "letra"), y sólo el ulterior desarrollo de los medios gráficos hace que hoy consideremos tal condición oral como una

fase primitiva, cuando en rigor es la ley de sustentación y la fisonomía permanente. En el drama, ello significa una recitación, una nota auditiva. La mímica y la escénica —en evoluciones y modalidades— significan un espectáculo, una nota visual. La actualidad del hecho representado significa una identificación mágica, un valor vital.

La historia literaria nos presenta estas tres notas prácticamente sumadas en el drama cabal. Pero son separables siempre en principio y, a veces, de hecho. Así, existe el teatro oral o teatro del aire mediante el recurso de la radioaudición; teatro reducido a la voz que al pronto puede parecer una mutilación un teatro amputado, aunque paso a paso ha labrado su cauce propio. Aquí se da la reducción suma de la mímica y de la escénica. Y por otra parte, existe la pantomima o teatro mudo que, con el auxilio de la música, puede acercarse al *ballet,* y en figuras menos estéticas del espectáculo, se relaciona con el circo, la parada militar, el desfile deportivo, las alegorías del Carnaval o de la Semana Santa. Puede asimismo imaginarse un teatro de relatos, en que todas las personas dramáticas sean como mensajeros de hechos ausentes, o narradores de hechos pasados; aunque esto, para nuestros hábitos, habría dejado de ser drama.

En suma, las tres notas se separan y conjugan en diversos grados, y admiten combinaciones con otras artes.

Hay modalidades intermedias, unas adoptadas ya por la costumbre, y otras que no pasan de caprichosos intentos. Entre las primeras, tenemos desde luego los instantes mudos del teatro hablado, que no son necesariamente los menos expresivos y que, entre los varios elementos, vendrían a ser los más paradójicos, porque representan un compás literario del que se ha sustraído la literatura, un compás neumático. En los misterios tibetanos, así como alternan verso y prosa, la recitación alterna también con ciertos pasajes mudos, confiados a la pantomima. Durante muchas generaciones, el drama chino sólo presentaba dos interlocutores, y los demás eran mudos o "invisibles".

Otra modalidad intermedia y bien conocida es el monólogo como acto teatral de por sí (no ya como "parlamento" incrustado en el drama), o relacionado con la recitación poética, y que anula por su naturaleza el choque de caracteres humanos; es decir, que nos da un solo punto de vista en el conflicto, si lo hay, o una sola estima-

ción de los varios puntos de vista posibles. En suma, un relato: tal es la épica.

Entre las modalidades intermedias que no pasan de intentos, recordamos el ensayo de figuras dobles en Paul Claudel, donde una persona habla y otra acciona.

Se han visto piezas teatrales de un solo personaje parlante y hasta mero lector, y donde los demás son figuras mudas para la pantomima que de aquí brota. Pellerin —volviendo a una tradición vetusta, pues data nada menos de Egipto—, usa de muñecos inmóviles (*Têtes de réchange*). Puede darse el caso, anómalo a nuestros ojos, de que los actores lean sus papeles en escena, como en los dramas tibetanos, representados por sacerdotes lamistas que no se toman el trabajo de aprenderse de memoria su parte.

El valor auditivo en particular sabemos que es afectado por los instrumentos mecánicos (bocinas, resonadores, altoparlantes, etc.); y se comprende fácilmente que también lo afecten las modas de la recitación, desde la "estilización" hasta el naturalismo. En el Nô, teatro aristocrático japonés ya cuajado hacia el siglo XIV, cuando el actor representa un personaje grave se le recomienda que, al entrar a escena, se proponga interiormente un problema aritmético, para no dejarse arrebatar a los extremos de la voz modulada; y, en general —al contrario de lo que sucede en el Kabuki o teatro popular— su tono debe ser un tono impersonal, inhumano. En los misterios tibetanos del siglo XVII, que aún se representan, el personaje que hace de rey debe hablar con una lentitud manifiesta —como por necesidad aconteció con cierto emperador de la Gran Bretaña en nuestros días—, lentitud que, hacia el final de las frases, suele deshacerse en balbuceos. El realismo contemporáneo nos lleva a admitir alaridos y gruñidos. (También los admiten China, y el Japón, cuando menos.) La Comédie Française creó un tipo académico de sonsonete lamentoso. El teatro español ha demostrado, en nuestros días, un notable descuido para la educación de la voz. Se oyen en él constantemente voces ásperas y cascadas, más por falta de cultivo especial que por efecto de la fatiga. Cuando hablan en prosa, los actores oscilan entre los escollos opuestos del amaneramiento y el abandono. Cuando en verso, o dan en escandir excesivamente el ritmo o en borrarlo hasta convertirlo en prosa. Otros piensan que el arte de recitar los versos está en soltarlos tan de prisa que no se da tiempo a paladearlos; y en los instantes de mayor musicalidad o pa-

sión, se dejan ir por el lamentable resbaladero del "*latiguillo*". Del habla poética al habla coloquial u ordinaria —pues que de ambas usa el teatro— hay una escala de matices de muy delicada afinación.

Por lo que respecta al drama como *espectáculo* o arte en el espacio, hay que considerar aparte el aspecto *estático* o sea la escénica, y el aspecto *dinámico* o sea la mímica. La escénica recibe una primera influencia del lugar mismo donde se planta el espectáculo: el proscenio de la antigüedad; y en el teatro europeo, la iglesia, el patio de acceso a la iglesia —ese andén que suele llamarse "atrio"—, la carreta o la barraca en la feria, la sala de los palacios, los corrales y, finalmente, la casa de comedias, el teatro. El arte escénico era abstracto en la antigüedad, salvo intentos rudimentales (las decoraciones pintadas que ya se atribuyen a Sófocles); y en Europa, comenzó por las más pueriles figuraciones. En la escena isabelina puede aparecer un letrero que diga: "Aquí hay un árbol", como en la salita de Balzac hay un papel prendido al muro que dice: "Aquí, un Rembrandt". La afición de los Felipes permite el desarrollo de las máquinas volantes y otros artilugios de ilusionismo, (que también poseen antecedentes en el *Deus ex Machina* de los antiguos). Así en las "invenciones cultas" (como aquella *Gloria de Niquea* del gongorino Villamediana, representada cuando el incendio en el real sitio de Aranjuez, año de 1622), de las que escribía don Antonio de Mendoza que en ellas "la vista lleva mejor parte que el oído". La ópera, en su afán sintético, desarrolla el gusto por el primor escénico y espectacular. El siglo XIX cae en las decoraciones pintadas. La gente mexicana de otra generación recuerda los elogios que se hacían, al comienzo del presente siglo, de cierto teatro donde "se dignificaba la escena", porque los armarios o los espejos eran ya objetos reales y no pintados en los telones. La escena adopta los procedimientos que acarrean las reformas artísticas. Por los mismos días en que Antoine daba *La Bataille* sobre un acorazado lleno de jarcias y cañones, el Théatre du Vieux Colombier, por reacción, presentaba *L'Amour Médecin* con una cortina gris y un banco en que se sentaban los actores. Después vienen las simbolizaciones escénicas que todos conocen por Max Reinhardt y otros; y como última palabra, los efectos de la iluminación eléctrica, que pudieron llegar al drama a través de las revistas teatrales y el cine. En el popular Kabuki japonés se procura impresionar al público mediante recursos complicados; al paso que, en el aristocrático Nô, se abstrae y se

simplifica la escena. El cine, en su mundo aparte, posee incalculables posibilidades escénicas de realidad y fantasía, así como los transportes instantáneos y los espacios ilimitados. Esto, por cuanto al orden *estático* del espacio.

En cuanto al orden *dinámico* —la mímica, en suma— hay que considerar, yendo de menor a mayor, el *gesto* (cara), el *ademán* (mano), el *movimiento* (cuerpo), y la sola *presencia* humana como síntesis a la vez que abstracción.

El *gesto*: ya se ha dicho todo sobre la rigidez de la antigua máscara, polo opuesto a la moderna gesticulación de los actores. Éstos, hasta antes de la victoria facial del cine, se retrataban en una serie de expresiones acentuadas hasta la caricatura: alegría, tristeza, cólera, duda; concepción todavía estática, pictórica o escultórica del gesto, que mal se avenía con la realidad moviente del teatro, la que hoy disfrutamos en su verdadera reproducción cinematográfica. A comienzos del siglo, salieron por los bulevares de París unas cabecitas de Coquelin que se metían como guante en la mano, para arrugarlas imitando el gesto del actor. En cambio el actor de Nô, aunque sin máscara, debe al menos imitar la inmovilidad de la máscara, a diferencia del actor de Kabuki, que gesticula como los nuestros. La proximidad de visión que permite el cine ha dado mayor relieve a los gestos faciales: Eddie Cantor revuelve los ojos, Joe Brown abre la bocaza y llora con la melancolía del perro, los hermanos Barrymore usan una expresión entre imbécil y maliciosa. Pero nadie niegue que el gesto suspenso, petrificado en el dolor de la Niobe o del Laocoonte, en la ferocidad de la máscara china o en la sonrisa de la máscara totonaca, poseen grandeza incomparable, y aquella fascinación de la Medusa que el movimiento facial nunca iguala.

El *ademán*, como el habla, va del alambicamiento al abandono, pasando por el símbolo y por la imitación realista. Ha tenido singular importancia en la quironomía de los oradores antiguos, en las danzas orientales, y en las andaluzas. Las manos de las danzarinas extáticas dibujan un lenguaje semejante al de los sordomudos. Si en el Kabuki el ademán es contorsionado y grotesco, en el Nô es simbólico y adquiere un significado especial, como la señal con que el público romano condenaba a sus víctimas en el circo, o como el pañuelo que, en los toros, pide el cambio de suerte. Todas las hablas —y más aún las populares— se acompañan de ademanes significativos: la *pontinha* brasileña, el pulgar argentino, el corte español,

el violín mexicano, etc. Mucho antes de las teorías mímico-lingüísticas de Jousse o los estudios de Ludwig Flachskampf sobre España, lo había advertido ya el ferroviario Terry en su curiosa *Guía* de México. Abstrayendo sobre esta mímica espontánea, se puede llegar a un academismo nacional. Los gestos étnicos y hasta el modo de llevar el cuerpo son perceptibles, por el contraste, en el cruce de las fronteras.

El *movimiento* histriónico recorre la misma escala del ademán. En la tragedia antigua participa de la danza, ya lírica propiamente o ya militar. El Nô ofrece una geometría de pases simples en que influyen los géneros: pues hay el Nô de los buenos ratos, el Nô de los seres sobrenaturales, divinidades o entes maléficos, el Nô legendario, el histórico y el de las cosas actuales. El espacio es jeroglífico y, como en el teatro griego, el lugar que ocupa el personaje tiene cierto sentido.

Véase, en Proust, la descripción de los movimientos habituales de una familia; el *ballet* de la *gens* Guermantes. Sobre esta base natural puede llegarse también a una abstracción académica. El *ballet* humano, asunto de la antropología, no sólo incluiría las peculiaridades étnicas espontáneas, sino también los movimientos ya artificiosos: danzas, marchas militares o rituales, etc. Los movimientos pueden también suplir o evocar objetos ausentes: si en el drama tibetano, al aire libre, es posible que el jinete aparezca de veras a lomos de caballo (como recuerdo que lo hace el Género Chico en *La fiesta de San Antón*), en el teatro chino, teatro entre bambalinas como los nuestros, el actor —al modo del niño que cabalga en la escoba— finge los movimientos del jinete cuando frena la cabalgadura y desmonta.

El uso que se hace de cara, mano y cuerpo en conjunto ceden a una u otra de estas dos tendencias predominantes: la evocación simbólica o la adecuación realista.

Para agotar las consecuencias de la definición en que nos comprometimos al empezar estas reflexiones, falta aún, respecto al espacio dramático, estudiar el efecto de la *presencia humana* —el hecho de que haya seres humanos a la vista—, y falta después considerar lo que es y lo que vale el tiempo dramático.

En el drama, acto literario recitado y representado por personas, sin duda el rasgo sobresaliente y característico es la *presencia hu-*

mana. Ella nos aparece desde dos puntos de vista: el *social,* por cuanto no puede olvidarse que el actor es, además, uno de nosotros; y el *estético,* el bulto, la figura del personaje, como luego se explicará.

La significación *social,* a su turno, deriva de tres circunstancias: el que los actores sean aficionados o profesionales; la jerarquía misma del actor, desde el farandulero y el "cómico de la legua" hasta el *sociétaire* de la Comédie Française, sucesor democrático de los aristocráticos actores de Cámara Real; y finalmente la diversa estimación que las diversas sociedades conceden a la clase teatral.

Ni el aficionado es necesariamente desdeñable, puesto que suele traer consigo una frescura intuitiva que rectifica las rutinas, y traer también la virtud de la inexperiencia, por paradójico que parezca; ni el profesional es necesariamente respetable, y menos en países donde no tiene mayores títulos que el haberse criado entre bastidores, o sea el llevar en su educación, a vueltas de cierto desparpajo ante el público (lo que se llama "tener tablas"), todos los vicios de una práctica sin estudio ni disciplina.

Dejemos a la antigüedad con sus coregas o capitanes de coro —dignidad o "liturgia", prestación obligatoria de la república que llegó a arruinar a algunos magnates—, sus "hipócritas" o interlocutores y sus coreutas o coristas. El teatro entonces era una manera de oficio cívico, lo cual en la ciudad antigua se confundía con el religioso. En la civilización occidental, el teatro comienza por los asuntos sacros, misterios o su equivalencia, representados por cofradías en que se mezclan los humanistas trashumantes, monjes goliardos y gente de toda laya, entre quienes se crea una cierta especialización no muy estable. Poco a poco, se emancipa el teatro, aparece la actriz como una figura ya permanente (pues hubo algún ensayo aislado y sin consecuencias desde la antigüedad), salen a flote las verdaderas compañías más o menos profesionales, como aquellos cómicos con quienes 'Hamlet' dialoga, a quienes increpa 'Cyrano', con quienes 'Meister' se asocia; en suma, la compañía de Molière. Las vicisitudes de la vida teatral en la vieja España pueden apreciarse en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando (1572-1618).

Sobre este océano cambiante, sube, baja y fluctúa el nivel de la veleidosa estimación social, que ora diviniza la escena, ora la considera casi como un disimulo de la vida galante; protección o perse-

cución de la Iglesia, favor o abuso de los señores, amparo de los monarcas aficionados, capricho de las aristocracias aplebeyadas (descífrese el testimonio pictórico de Goya), suma y reducto último del disfrute social para cierta gente humilde como las 'Miau' de Galdós, esfuerzos siempre irregulares de los Ministros de Instrucción o Educación Pública, ingratitud de las sociedades que, como en la antigua Bizancio, reservan su preferencia a los gladiadores sobre los artistas. (Excepción, los privilegiados astros del cine.) *

Por lo demás, la dispersión misma de los actores dentro de los cuadros sociales, que los atraen por distintos rumbos, ha parecido peligrosa a más de un maestro de compañía. Jacques Copeau comenzó por aislar y asilar a sus artistas en una residencia campestre, juntándolos en el trato diario y alejándolos un tanto de la sociedad, a objeto de crear entre ellos esa "religión" —sentido etimológico— que en los orígenes se fundó realmente en la religión. En el Kabuki japonés, el actor es profesional, su especialidad suele ser la improvisación en torno a un tema, como en la Comedia dell'Arte, y usa del abuso que entre nosotros se llama "morcilla". En el Nô, el actor es un aristócrata que considera su texto como cosa sagrada, y lo es de hecho por cuanto se relaciona con el budismo Zen.

La significación *estética* del bulto o presencia humana, en el concepto más general y teórico (no que este actor o esta actriz sean bellos o feos), a su turno se reparte en dos: significación *cuantitativa* y significación *cualitativa*, ambas ligadas entre sí.

El número de personas no es del todo indiferente a la función dramática, singularmente en los extremos. En la base encontramos el teatro de un solo personaje o monodrama, y en la cima, el teatro de multitudes. El teatro de un solo personaje no debe confundirse necesariamente con el monólogo entendido a la moderna, aunque ambos se parezcan tanto. El antecedente de este monodrama es, en España, el "bululú", actor único que se las arreglaba para divertir al público por esos pueblos con variados espectáculos de recitación,

* Los virtuosos de la música, tan meros ejecutantes como lo es el actor, suelen salir mejor librados. Y entre los creadores, en nuestros países al menos, a la literatura corresponde el oficio de la Cenicienta, si se la compara por ejemplo con la pintura, hoy eregida ya en la bolsa de valores por razones ajenas a la posible estimación estética o afición a las bellas artes. La dignidad que el escritor parecía haber alcanzado no engaño a Maurras, quien, mucho antes de los actuales sucesos, auguró una alianza del Oro y la Espada contra la Inteligencia.

canto, danza, anécdotas o historietas, y que se perpetúa en el imitador o "maquetista" de nuestros días, y se relaciona por otro lado con el prestidigitador o ilusionista. Después de la segunda guerra, todavía di con un descendiente directo de esta vieja familia en un café cantante de Londres: imitaba a Oscar Wilde hasta donde le era posible, y le llamaban *Mr. Cabaret.* El bululú se relaciona también con el género a que ha dado su nombre el famoso Fregoli, el transformista que mantiene el ritmo escénico merced a la rapidez de sus disfraces, figurando las personas sucesivas de una acción ligada y continua. Modalidad más singular y más propiamente dramática es la que ha traído Ruth Draper: ella aparece sola en escena y simula un coloquio con personajes invisibles. De suerte que aquí —al revés de los orígenes trágicos— es el héroe quien engendra al coro. Cómicas o trágicas, las escenas de Ruth Draper producen una verdadera alucinación de ambiente. Ignoro si este arte habrá tenido imitadores, como el más mecánico de Fregoli. Puede relacionarse con el teatro de Ruth Draper *La voz humana* de Cocteau, acto de un solo personaje: una mujer, abandonada por su amante, que se despide de él por teléfono. También cabe aquí el teatro que ha traído a México Rambal *(Bandera negra):* tres actos y un solo actor que habla con una estatua, con Dios, etc. Con algo de generosidad ¿por qué no admitir aquí el ventrílocuo y sus muñecos? Y *La cena* de Baltasar del Alcázar podemos decir que es un monólogo con testigo mudo.

Si, con la gramática griega, admitimos que el número dual es distinto del plural, después del tipo anterior toca el turno al teatro de dos personajes, cuyo antecedente en España es el "ñaque", continuado hoy en las parejas y matrimonio líricos.

Ya se comprende que las posibilidades de la acción dramática se modifican con el número de personajes, sin que esta modificación sea siempre un adelanto. Las pequeñas escenas cómicas ofrecen alguna relación con los actos del payaso en el circo, quien ya se acompaña del empresario encargado de llevarle la réplica (nuestro inolvidable Ricardo Bell y el señor Orrin, Grock en París), ya con el "tonto" (Tony) o con el "Augusto" al que maltrata, ya en trío como los Fratellini, cuadro en que uno figuraba la fatalidad, otro el candor, y otro la solemnidad burlada (En el cine, cabe recordar aquí a Laurel y Hardy, a los hermanos Marx, etc.)

En el teatro de varias personas tiende a establecerse por sí sola

una jerarquía, según la importancia del papel, desde los héroes centrales hasta los meros figurantes (las "utilidades" del teatro francés), pasando por el partiquino capaz de recitar "parlamentos", y por el que sólo dice "bocadillos" o frases ocasionales. El teatro ateniense, que alcanzó el número canónico de tres personajes, al que a veces se añadió un cuarto, distinguía claramente al protagonista, al deuterogonista, al tritagonista (y al tetragonista). El coro pasó de doce a quince, con Sófocles, y llegó a ser de veinticuatro para las comedias. En cuanto a las multitudes, cuyo manejo resulta más fácil en el cine, crean generalmente un fondo coral, como en la ópera, y raras veces se arriesgan hasta el primer plano, a intervenir por sí en la acción. En tal caso, diríamos que el pueblo empuña la acción por su cuenta, "rebelión de las masas", preciosos antecedentes del *unanimismo,* a lo Jules Romains: *La Numancia* de Cervantes y la *Fuenteovejuna* de Lope, hasta cierto punto, grata ésta al teatro y a la radiodifusión soviéticos. El tipo del héroe colectivo acaso se desarrolle con las nuevas transformaciones sociales.

La significación *cualitativa* de la presencia humana arranca de la simpatía social y alcanza trascendencia estética. Para mejor apreciarla, examinemos los casos en que la persona desaparece, y veamos lo que con esto se pierde o se gana: prueba por eliminación. La persona desaparece en el guiñol, en el teatro del aire y en el cine. En el guiñol, el hombre deja en su lugar un muñeco; en el teatro del aire, deja en su lugar una voz; en el cine, una imagen. En el guiñol, las tres dimensiones se reducen, salvo con los autómatas de "tamaño natural", y se suprime la animación de la vida; en el teatro del aire, se pierde el espacio; en el cine, se sustituye la profundidad por la perspectiva fotográfica. Con respecto al drama, el guiñol asume así el carácter de un rudimento; el teatro del aire, el carácter de una "excerpación" hacia lo puramente literario o verbal; el cine, el carácter de un paralelismo o imitación mecánica. Estas tres manifestaciones pudieran servir como instrumentos analíticos del drama, desmontado en piezas: un escenario de güiñol es una "maqueta" escénica; una conversación en el micrófono es una prueba del diálogo; un acto mudo del cine es un estudio de mímica: aquí de la comprensión de los fenómenos mediante modelos mecánicos que remedan tal o cual de sus fases, teoría de Sir William Thomson analizada por M. Pétrovitch (*Mécanismes communs aux phenomènes disparates*).

Pero esta aproximación teórica dista mucho de reflejar toda la realidad, pues ni el drama es mera suma de estas tres manifestaciones —sino algo más y algo menos—, ni cada uno de ellas deja de tener su valor propio. De tal suerte que, si todas han partido del drama, pueden a su vez influir en el drama hasta cierto punto, con los recursos que han adquirido al emanciparse. El cine puede aconsejar al drama ciertas visiones escénicas o mímicas, cierto aprovechamiento más apurado y preciso del espacio. La radio puede aconsejarle mayores cuidados acústicos, y la colaboración de algunos efectos sonoros. Y hasta el humilde guiñol puede prestar al drama algunas nociones. Por una parte, como viaja al ras de la tierra, suele recoger en su acervo temas populares que sirven de inspiración al drama (caso del *Fausto*); por otra parte, su misma crueldad esquemática puede llevar alguna contaminación hasta el drama. El género teatral llamado del Gran Guiñol ciertamente parece haber aprendido en los títeres su inclinación a las materialidades brutales, que llegan a lo truculento. Y en el "esperpento" de Valle-Inclán, el contagio es todavía más profundo, porque allí se opera una desconexión entre lo sublime de la tragedia y lo miserable de la persona que la padece, la cual por contraste asume la ridícula condición del títere; y el choque estético que de aquí resulta deja en el ánimo una duda sobre la puntería o la conciencia del arquero de los destinos.

Nuestro examen comparativo de estas tres artes no tiene por fin preferir, sino revelar más claramente la fisonomía del drama en cuanto a la presencia humana. Si a elegir fuéramos, nos quedaríamos con todo.

El guiñol no sólo significa una reducción graciosa de la figura, como la del revés del anteojo; como la de 'Alicia' después de apurar el elixir que —haciendo buena la metáfora— la pone en trance de "ahogarse en un mar de lágrimas"; como la de 'Gulliver', a quien la traviesa "relatividad" obliga a danzar en las palmas de los gigantes. Todos estos desequilibrios guardan la frescura de la vida. Llegan envueltos, como toda cosa diminuta, en cierta atmósfera de amor y entre los encantos de la miniatura. Lo cual explica el que se apoderen del ánimo infantil y a él sean consagrados.

Pero en el guiñol hay además algo tétrico: el muñeco, por comparación con el hombre, adquiere en ocasiones aquella condición de

la *zanza* del jíbaro, del ser mutilado a la vez en la dimensión y en la vida, y hasta parece burlarse de nosotros con su gesto estúpido y su aire impertérrito. Verdad es que el niño es también accesible a las atracciones miedosas (y, de paso, no faltan criaturas sensibles que se aparten con horror de los ojos de los muñecos, los ojos que nos contemplan desde otra Creación); y también, en el niño, como lo observaba ya San Agustín, hay su poco de ferocidad. Añadamos: un afán destrozón, sádico, que se satisface en los juguetes sin alma. La escena culminante del guiñol está en la paliza. El instinto de golpear se descarga simbólicamente: ¡ahí, que no duele! Por un par de títeres que pretenden cierta lindeza, los demás son feos, grotescos, y están provocando los malos tratos. Desde que asoman las caritas idiotas, esperamos algo que nos vengue de su presencia, que castigue en ellos el bajo remedo de lo humano —ese bajo remedo que, por ejemplo, en los monos, a unos divierte y a otros nos horripila. Y acaba de dar a los muñequitos un sentido pueril el que sólo pueden sustentar, en su cuerpecito epiléptico, el tartamudeo de los actos más elementales.

Ahora bien, los títeres se rediman por esta misma condición como el animal, por irresponsable, se redime de sus inconveniencias. Por elementales, los títeres se reducen a los dos o tres conflictos primarios. Se produce, así, una vuelta a las evidencias, una humillación ejemplar, no exenta de humorismo trágico. Hay en esta fábula moraleja y enseñamiento. De aquí que el teatro mismo escuche a veces los gritos de los títeres, sus voces chillonas y aflautadas, sus clamores de larva.

Acaso el origen del muñeco dramático, manejado con hilos, está entre las invenciones egipcias, imágenes místicas y teatrales. Los griegos conocieron estos *neuróspasta,* que Herodoto, Platón y Jenofonte mencionan, entre otros. Un *neurospástico* o *neurospastómeno* ateniense, por lo menos, mereció la honra de mover sus títeres en el anfiteatro de Dióniso, mientras él mismo declamaba la acción. En tiempos de Antíoco, había en Cícico unos teatros de autómatas. En Roma, los actores y los autómatas alternan para ciertas comedias (farsas atelanas). Aparecen el teatro religioso-popular de Occidente, y figuran en los autos y representaciones de los primeros catequistas españoles venidos a América. Se ve, pues, que el mezclar hombres y muñecos, como en los cuentos de Hoffmann, en Pellerin, en mil otros sitios y lugares, es de todos los tiempos.

Veamos algunos rasgos comunes de la radio y del cine, antes de examinar separadamente estas nuevas artes.

Desde luego, ambas agencias artísticas permiten una propagación extensa y fácil, en mayor grado que el teatro. El aparato o la sala suponen una empresa menos complicada y de personal más limitado, y se montan de una vez para siempre. (No hablamos aquí de la fabricación, labores y máquinas preparatorias, sino de los instrumentos ya hechos.) La complicación relativa que, en este sentido, aún ofrece el cine, pronto se abreviará: no tarda el día en que un pequeño sistema portátil y de cómoda adquisición nos permita recibir el cine a domicilio, como se recibe la emisión de la radio, debajo de un árbol, en el campo nocturno, a caballo, en el auto.* Una organización semejante a la del mayoreo permite proporcionar el producto del cine a precios más módicos que el teatro, aunque la manufactura y elaboración hayan sido mucho más costosas. Estas ventajas prácticas representan una garantía de porvenir. A trueque de algunas groseras contaminaciones mercantiles, han salvado a estas nuevas artes de morir por falta de vigor, al modo de ciertas curiosidades como las sombras chinescas de otros días. Y en efecto, cuando Meunier lo tomó por su cuenta, el cine, tras diez años de vida incipiente, ya se iba a estancar en manos de Lumière.

Ambas agencias artísticas producen obras especiales u obras literarias adaptadas. Si lo primero, las obras podrán ser buenas o malas, pero no admiten objeción en principio. Al contrario, son en general las preferibles. Si lo segundo, es frecuente oír que toda obra literaria adaptada al cine sufre un desmedro, simplemente porque es menester transformarla y darle otro sesgo o sentido; en suma, porque tiene que plegarse a otros principios y, de modo general, más bien inspirarse en ciertos rasgos del modelo que no copiarlos puntualmente; lo que —tratándose de obras inmortales— parece en efecto un sacrilegio. Mucho se ganaría si en vez de declarar que un drama se ha volcado en el cine, se dijera honrada y simplemente que el cine se ha inspirado en algunos temas de tal drama, sin pretender sustituirlo, puesto que por fuerza algo le añade y algo le quita. La adaptación en sí misma no es un desvío estético. Claro que si hace la

* Escrito antes de la televisión comercial. Paul Valéry augura el servicio plástico a domicilio: el objeto de arte reproducido a voluntad por medio de ondas y precipitación de moléculas, mediante un aparato en que se deposite el dinero, se arregle el pedido con unos discos giratorios y se oprima un botón.

adaptación cualquier trujamán de Hollywood saldrá un disparate, pero no por ser adaptación.

Por otra parte, el desarollo casual que ha alcanzado la fijación por escrito, y los términos a que, como consecuencia de tal fijación, han podido llegar las ideas sobre la originalidad y sobre la propiedad individual en objetos de fantasía, nos hacen olvidar con frecuencia ciertos rasgos esenciales del producto literario o espiritual. Las cosas de la mente disfrutan de cierta comunidad. Las culturas no hacen más que labrar sobre la masa recibida e irla así adaptando. Todo el desarrollo de las ciencias, las artes y sus aplicaciones prácticas se funda en este derecho tácito. Las limitaciones institucionales —privilegios de autor, etc.— son relativas y contingentes. La épica antigua, y luego la juglaría —anteriores a la imprenta— vivían del retoque constante, de la colaboración no interrumpida entre los de ayer y los de hoy, como si se inspirasen en una filosofía no expresa que atribuyese los pensamientos de todos los hombres a una sola mente total y angélica. Goethe, gran creador, declara un día que apenas ha inventado nada, que se aportación personal se reduce a combinar y a orientar.

Y, sin necesidad de subir hasta el vértice del fenómeno o de ahondar hasta su entraña profunda —es decir, manteniéndonos en el orden modesto de las cosas diarias— ¿no admitimos la legitimidad de la adaptación para fines populares o para fines infantiles? ¿Hay quien tuerza el cuello, con desdén, a los *Cuentos de Shakespeare* arreglados por los hermanos Lamb sobre las inmortales tragedias? ¿Hay quien niegue el encanto o la conveniencia de poner fácilmente al alcance de los niños y de las mentes infantiles los asuntos de los grandes libros; como se hizo ha tiempo en aquella Colección Araluce de grata recordación, y entiendo que lo hacen aún las colecciones que la han sucedido? Además, obras de alta calidad que, por su género mismo, están atestadas de rellenos y tránsitos sin valor artístico, de tejido conjuntivo que ahoga su vitalidad; testigo, la ópera, con sus absurdos recitativos o pasajes cantados para darse las buenas noches. Hace años, en el teatro del Chauve-Souris, escuchamos un *Barbero de Sevilla* expurgado, reducido a las fibras incandescentes, que se despachaba en unos cuantos minutos, apoyado sólo sobre los pasajes expresivos: un telón con unos muñecos pintados —influencia del guiñol— y unos agujeros por donde los artistas sacaban la cabeza. El efecto era impecable y lo agradecimos

como un verdadero acierto. ¿Que la práctica es peligrosa y expuesta a malos usos? Todo lo es, aun lo más sagrado: hasta el Crucifijo en manos de aquel cura de Clarín que expulsa de la iglesia a "cristazos" a unos infelices rateros, por no tener otra arma a la mano. Pero las posibilidades que brindan la radio y el cine para difundir hasta los últimos rincones de la sociedad los grandes asuntos de la expresión y de la imaginación humanas son incalculables.

Por lo mismo que ambas artes ofrecen destacados y resaltados los fenómenos acústicos y visuales, educan a los más vastos públicos, y poco a poco los habitúan a una mayor exigencia en la calidad.

Finalmente, y aunque en distinto grado para la radio y el cine, ambas artes despersonalizan la relación entre el producto artístico y su público: en el cine, aunque sea por la oscuridad del salón y la ruptura en el hábito de considerar el teatro como lugar de reuniones sociales, donde la gente, de palco a palco, se espía con los gemelos; y en la radio, porque ella penetra hasta el reducto más alejado o, al menos, se queda en la intimidad doméstica. Los públicos, entonces, no se amalgaman tan fácilmente, conservan mayor autonomía las reacciones individuales, se desvanece la atmósfera de esa psicología colectiva que es propia de los teatros. Ventaja y desventaja a la vez, o según el punto de vista; pero, en todo caso, rasgo distintivo de ambas artes, que puede facilitar una mayor focalización estética.

Con el teatro del aire (cuyo antecedente es el teatrófono, que yo conocí todavía en algunas casas de París) no sólo desaparece la persona humana, sino también la escena; desaparece el espectáculo, desaparece la nota visual. O sea que desaparece el espacio. Sólo se conserva ya el tiempo, acarreado por el flujo acústico. Bergson ha considerado tal flujo como un acercamiento hacia la intuición de la "durada real" (suerte de música sin ritmo y sonido).* En la radiodifusión sólo nos queda lo más literario del drama, la palabra. Y como la palabra se despoja hasta quedar en su esencia, resulta que este arte, por su mismo procedimiento, pone otra vez en el foco de nuestra atención, al lado del sentido, el sonido bucal. Se siente

*Sobre la palabra "durada" hay ilustres antecedentes:

E avrá tu nombre perpetua durada.

(Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza.*)

entonces de modo más claro la necesidad de aprovechar los elementos irracionales y puramente emotivos del habla, preocupación de la estilística. El fundamento oral de la literartura alcanza, así, un extremo heroico: el parlamento sin parlante, la voz sin boca, como en aquellas paradojas de Empédocles.

Todavía se puede ir más allá, si se llega a la voz neutra, gris, no modulada; si se llega a la voz inhumana del Nô. Pero la radio se detiene un poco antes: en aquel límite de la modulación que, precisamente, sugiere todavía la presencia de una persona; más aún, el carácter de una persona. Por lo cual los técnicos aconsejan el empleo de los distintos registros —bajos, barítonos, tenores, contraltos, mezzos y sopranos— de acuerdo con el carácter, la edad, las circunstancias del personaje.

Esta evocación de la persona va acompañada de una evocación del espacio, en varios sentidos; desde luego, porque aún no se prescinde totalmente de la noción escénica. (La descripción, siquiera sucinta, del supuesto escenario, queda a cargo de un prólogo.) Además, los tres agentes acústicos —voces, sonidos, ruidos— desempeñan un oficio determinado: al primero se confía el episodio; al segundo, ciertas atmósferas patéticas; al tercero, la figuración de una como escena auditiva. La voz señala un carácter y sustenta al acontecimiento; el sonido —tema musical, voz recordada, etc.—, sugiere un estado de ánimo y equivale a una mímica; y los ruidos —vientos, galopes, silbatos de fábricas, latir de locomotoras, esquilas— equivalen al paisaje o cuadro. Es bueno recordar que el montaje supone salas distintas para cada uno de estos recursos, cuya síntesis se produce artificialmente; que los ruidos se calculan según la deformación eléctrica, como los colores de la alfarería están calculados para modificarse con la cocción del jarro; que la atmósfera de las voces se llena de humedad para obtener un aterciopelado conveniente a la transmisión, etc. Y de todo ello resulta un modo de visión auditiva, interior, en metáfora sensorial y como en "sinestesia", la cual se sostiene sobre ese puente acústico que aparece al instante entre todas las cosas del mundo en cuanto desaparece la distracción óptica.

De lo anterior se desprende que es impropio llamar al teatro del aire un teatro ciego: es más bien un teatro de ojos cerrados, pero que cuenta siempre con las asociaciones entre el oído y la vista. Y se desprende, por otra parte, que tal teatro, así como permite una in-

tensa concentración del oyente, también espera su íntima colaboración: cada "escucha", según sus hábitos sensoriales y su propia índole, es invitado a completar, a su manera, los rasgos invisibles del drama. La radio sólo le da indicaciones, alusiones. Por ejemplo, en cuanto al espacio mismo, le sugiere, por desvanecimiento o refuerzo, una sola dimensión: la perspectiva en profundidad. Los hábitos auditivos permiten discernir claramente el cuchicheo cercano y el grito distante. En cuanto a las figuras mismas, en el interior del oyente, se crea una danza de fantasmas dotados de vagas fisonomías, gestos, ademanes y movimientos, hechos todos en la fábrica de los sueños y sin duda diferentes para cada uno de nosotros. No sé si el laboratorio psicológico habrá comenzado ya a registrar las distintas representaciones visuales que el drama del aire puede provocar en varios sujetos.

Los especialistas, en su entusiasmo, llegan a insinuar que el tímpano es un servidor más fiel de las emociones que la vista. George Bernard Shaw asegura que el teatro del aire no admite la insinceridad, y que descubre con absoluta crudeza toda falla o falseo. Los propagandistas pretenden exageradamente que la radio, al difundir las obras de Shakespeare o las de Alfieri, las hace adoptar por el público más fácilmente que el teatro mismo. Los técnicos afinan en la desazón nerviosa que produce, para bien o para mal, el no tener el personaje a la vista: el que calla desaparece, o queda en una reserva de la mente. Luego un ritmo insuficiente en el diálogo (una respiración asmática) hace perder el hilo, y hay riesgo de que el personaje, cuando vuelve a hablar, haya sido un poco olvidado e irrumpa como llovido del cielo. Rercursos de temas melódicos y otros semejantes —como las frases— epítetos del drama wagneriano, que anuncian o hacen cortejo a ciertos héroes —puede preceder y envolver al personaje, conservarlo en su presencia fantasmal, dar aviso de su inminente llegada, salida o mutis, como hace el traspunte entre bambalinas.

El curioso puede recordar algunos paisajes de rumores no ignorados por el teatro. ¿Qué otra cosa es, en sustancia, el diálogo entre 'Fausto' y 'Mefistófeles', que pasan galopando a caballo en plena noche y dictan, como indicación escénica, estas palabras: "Brujas en aquelarre"? Y en el *Guillermo Tell,* de Schiller, se empiezan a oír, a telón cerrado, los cencerros de los rebaños suizos y el *Kuhreihen* que entona el pescador de los lagos.

Adler y otros psicólogos insisten en que la radiofonía puede causar una nueva forma de trastornos mentales, al alentar de modo exacerbado los sueños despiertos. Pero cosa parecida se dijo del ya inocuo teléfono, y creo que lo mismo cabe afirmar de todo nuevo ensayo sobre la sensibilidad humana, y aun de un ensayo tan viejo como lo es la literatura en cualquiera de sus formas posibles. A ojos de los padres palurdos ¿no parece un ejercicio pecaminoso y orillado a desvíos el que la hija aprenda a escribir o lea novelas?

Nunca juzguemos de las cosas por el mal uso que de ellas pueda hacerse ocasionalmente, o por la mediocridad de algunas manifestaciones actuales que puedan atravesarse en el progreso de un nuevo instrumento o un arte nueva. Teatro del conjuro, compañía del solitario, mística de la palabra sin boca, tal vez un día, al abrir la jaula sonora, escape de ahí el aleteo de alguna poesía superior, otra corriente de ilusión, otro modo nuevo de belleza.

El cine es pintura en movimiento, a la cual desde hace unos años se ensambla la acústica. En cuanto a la óptica, los recursos fotográficos permiten al cine estupendos despliegues escénicos —estáticos o movientes— tan vastos como el horizonte; captaciones de realidad que no caben en los escenarios, o engaños visuales que las sustituyen con ventaja; efectos de visión directa o de ilusionismo que nos alivian de la opacidad de la materia; representación de hazañas físicas; nitidez y proximidad de la mímica que casi alcanzan la palpación y que rodean al objeto desde varios enfoques; recreo de los ojos en la caricia de formas y detalles; enormidad y miniatura. El cine acerca lo distante, aleja lo próximo; abrevia y hace abarcable lo gigantesco, aumenta y hace perceptible lo diminuto; retarda, acelera, invierte o suspende los movimientos; da cuerpo a lo inefable, transparenta lo turbio, disuelve, yuxtapone; provee recursos al análisis científico e impulsa la síntesis estética. En cuanto a la nota acústica, salvados ya las desorientaciones o los extravíos del primer instante, la técnica actual permite resaltar los sonidos y ligarlos con los efectos visuales, en una recomposición artística que hasta penetra en los más secretos centros nerviosos. En el orden visual, en el acústico o en la combinación de ambos, obtiene una límpida imitación selectiva de la naturaleza; pero también puede crear otro mundo aparte, como cuando enlaza y armoniza artificialmente objetos y ruidos que la naturaleza no ofrece juntos, o cuando crea nuevos

objetos. Tales los dibujos animados, envidiable medio de expresión. Teatro sensorial, que tanto la ciencia como el arte aprovechan y que nos reserva todavía inmensas sorpresas como medio de informaciones históricas, de enseñanzas didácticas, y hasta de usos jurídicos que apenas comienzan a explotarse, como para establecer los testimonios y las llamadas "reconstrucciones". En fin, la física y todas sus consecuencias —aun las más recónditas y lejanas— caen bajo su registro: lo mismo la bala que se encamina, el brote que crece, la planta que se inclina hacia el sol, la onda térmica que se difunde, el esquema de una vibración, y algún día la gesticulación multisecular del planeta; el edificio que se desmorona y se hunde, la ciudad que va levantándose; la frente que se arruga, la lágrima que resbala, los labios que se secan; el ruido que orienta o enloquece, las melodías o rumores hechos ya sombras del espíritu; las obsesiones musculares, luminosas, acústicas; las visiones oníricas; las objetivaciones de larvas mentales.

Aquí sólo nos importa el cine como drama, y no tenemos para qué recordar todas sus capacidades exclusivas, ni menos subir toda la escala de lo que ha llamado la crítica "la progresión cinematográfica" —el orden inorgánico, el orgánico, el psicológico, el subconsciente— lo que sólo aludiremos de pasada. En rigor, el drama queda concentrado en el orden psicológico, aunque todos los demás colaboran. Así, el orden inorgánico, que sólo representa la corporeidad de las cosas, sirve (sobre todo en su aspecto realista y, excepcionalmente, en el "cubista") a la escenografía del drama; pero puede existir por sí en un film de "cine puro", que no tenga ningún propósito dramático. Con el orden orgánico acontece lo mismo: la escena submarina puede ser un documento en sí, o bien una parte del episodio; el puñetazo del boxeador es una información deportiva, y el puñetazo del héroe es una acción dramática. El orden psicológico se refiere al asunto o significado de todas las apariencias ofrecidas en relación con el episodio. El orden subconsciente puede tal vez llegar al drama en manos de algún afortunado creador; por ahora más bien sirve como auxiliar del drama, y puede también ser un mero estudio o trazo científico.

Si en la radio la riqueza psicológica del "escucha" logra crear la presencia fantasmal del actor, esta creación es menos trabajosa en el cine, como más apoyada en datos de los sentidos. El sueño despierto de que habla Adler a propósito de la radiofonía es, pues,

menos peligroso ante el film. En cambio, la ilusión fotográfica puede provocar un nuevo desequilibrio hacia la adoración de la "estrella". Pero también hay locos del teatro y —si vale decirlo— hasta locos de la razón, como ciertos matemáticos destornillados o algunos fanáticos de la ciencia barata.

Como modalidad curiosa, aquí nos acude el recuerdo de aquel *Cristóbal Colón,* donde Paul Claudel ha intentado, con efecto dudoso, una yuxtaposición del teatro y del cine, que corresponde más o menos a las dos interpretaciones extremas del personaje: el pícaro con suerte y el iluminado superior.

Tras el examen anterior, preguntémonos otra vez cuál es el efecto que causa la eliminación de la presencia humana y, en general, de la integración espacial del drama. En el guiñol, observamos comparativamente un encogimiento de las posibilidades estéticas que se resuelve en la humildad de motivos y en la crueldad de los actos, una vuelta a los rudimentos. En cuanto a la radio y el cine, observamos una imposibilidad de yuxtaponer cabalmente los cuadros con el cuadro del teatro: no ajustan las orillas. Ambas agencias artísticas, radio y cine, tienen, desde el punto de vista estético en general, algunos elementos más y algunos elementos menos que el teatro. Desde el punto de vista del drama, tal como lo hemos definido al comienzo, radio y cine significan tan sólo una abstracción más completa en la primera que en el segundo. Esta abstracción o sustracción de notas reales, la imaginación tiende a suplirla mediante un esfuerzo. Para el concepto estético, la conmensuración de este esfuerzo, o sea el averiguar si tal esfuerzo significa una ganancia o una pérdida ¿es posible acaso? En la respuesta que se dé a esta pregunta se reflejarán todas las tendencias temperamentales y las calidades subjetivas de cada uno. Como no queremos juzgar ni sentenciar, nos basta señalar el hecho de que, al desaparecer en mayor o menor grado el dato sensible de la presencia humana, se sustituye una comodidad real por una sed imaginativa que puede a su vez ser fuente de placeres estéticos. Adler, según queda dicho, advierte que puede, también, dar origen a perturbaciones nerviosas. Ello será según sea la resistencia de cada uno a la supresión del bulto humano.

Hay otros aspectos de la cuestión. Dijimos que el efecto de la presencia humana arranca de la simpatía social. Esta simpatía social

tiene dos significaciones: una se refiere a la mayor amalgama de públicos que facilita el teatro, a la creación de un aura colectiva más maciza y compacta, a la reacción en general más uniforme ante un estímulo más completo. La otra significación se refiere a la más estrecha relación personal entre el héroe y su público. Salvo los casos de extravío —que caen aquí bajo el tipo de la adolescencia actual o retardada— ninguna persona de sentido medio puede engañarse. Toda la gloria, postiza o auténtica, toda la emanación simbólica de la estrella de radio o cine son incapaces de sustituir la emoción concreta de la presencia, al menor bajo ese aspecto social. La persona en carne y hueso acciona, mira y habla para nosotros —no para cámaras o audífonos— y nos hace recibir, en cierto modo, el calor de su intimidad más secreta.

Pero hay todavía otras fases del enigma que se refieren a un conflicto de efectos prácticos y estéticos, y estos efectos provienen de cierta sorpresa y suspensión del ánimo, en que el cine queda a una parte, y el teatro y la radio a la otra. En la radio, la enorme supresión de elementos atenúa el efecto considerablemente, pero no lo anula. El contraste, con todo, es más perceptible entre cine y teatro,y vamos ahora a describirlo.

La acción del cine, hecha a taracea, creada a retazos, corregida a retazos (a tijeretazos en la película igualmente), ensayada hasta el instante en que la insobornable cámara da el visto bueno, aparece como una perfección estereotipada, deshumanizada al punto que se la repite con absoluta identidad, y se la reproduce o reedita exactamente como una página impresa, como un grabado. El efecto formal, el puro fenómeno artístico, puede haber ganado mediante esta factura hechiza, pero se ha perdido de paso una emoción coadyuvante, se ha perdido algo como un movimiento vivo. En cambio, por mucho que a telón cerrado en el teatro, o a contactos cortados en la radiodifusión, se ensaya una obra, el público la ve u oye nacer ante sí, nueva y viviente, para cada nueva ejecución.* La representación teatral ofrece a nuestros ojos lo irremediable, lo patético, aun lo peligroso y orillado a deslices, de un suceder real. Nos mantiene a la espera. Su éxito, su valor estético, van siendo creados en el

* Borremos lo dicho para la radio, que se graba ya en discos, resultado de ensayos y correcciones, 1958.

instante.* Hay aquí una circulación animal, húmeda todavía, junto a la cual el cine es un producto árido. Hay, pues, un choque entre la perfección impasible y alguna gustosa, atractiva imperfección latente; entre una madurez y una juventud; entre una suficiencia y un riesgo. ¿Preferiremos lo uno o lo otro? ¡Todo va en temperamentos, y hasta sabemos del filósofo paradojista que, exagerando la postura, rechazaba una obra de Anatole France por demasiado bien escrita! Y claro está que también interviene aquí la cultura del mismo público; pues el cine convoca sociedades humanas muy vastas, que distan mucho de descubrir la artificiosidad del espectáculo y no están generalmente informadas de que algunos actores secundarios ni siquiera conocen el argumento de la obra en que han figurado.

Por aquí tocamos otro aspecto: la "desindividualización" del cine, que en los Estados Unidos a veces abusa ya de normas fijas. Claro que siempre puede aparecer el artista genial. El francés, el inglés —acaso más teatrales— dejan sentir más sus maneras propias y son, en general, menos dóciles a la *standardización*. Son menos "intercambiables". Pero, burdamente, la factura a retazos permite al director del film una domesticación de sus actores que el director de escena nunca logra en igual extremo. Más de una vez nos ha decepcionado en el teatro el mismo "astro" que, sujeto a la férula del cine, parecía ganar en aptitudes. Detrás de todo film hay un gran artista oculto que es el director, "látigo en mano". El director teatral está siempre más expuesto a las deslealtades de sus ovejas. Por su parte, el director de cine es el más expuesto a coartar alguna vez el genio de sus actores, como poco a poco lo hicieron en Hollywood con Franzen, acaso por complejo de "resentimiento" ante un gran tipo galo varonil que borraba la pretendida lindeza de todos esos limpiabotas californianos metidos a galanes bonitos.** Mientras lo que sucede en la escena es irreparable, en el cine siempre se pueden reponer unos cuantos metros de película.

Y bien: aquella mayor comodidad, aquel más ancho sustento en la

* No me detengo en el teatro improvisado, género ya desierto. Se comprende que la sensación del suceder real es mayor en el Kabuki japonés o en la Comedia dell'Arte, pero la sensación se atenúa por el menor valor artístico de los diálogos, que en este teatro improvisado siempre dejan mucho que desear o se entregan a las muletillas y repeticiones mecánicas.

** ¡Ojalá a Vittorio de Sica no se le ocurra irse a California! 1958.

realidad que ofrece el teatro, parece que lo erigen en norma de comparación, en tipo medio permanente. Su acción conserva un compás ordinario, una sobriedad visual y acústica que son garantía de lo perdurable. No escapa al "mesocosmos" por ninguno de sus extremos. Cumple sus fines sin el esfuerzo exacerbado de los medios mecánicos, sin exigir hazañas de la receptividad sensorial o la imaginación de los públicos: antes pide de ellos un mínimo de cooperación y los lleva en brazos. Menos asombroso, es más firme. Si por el aspecto humano más acentuado conserva un mayor regusto de peligro, de aventura, en el orden puramente sensorial es más pacífico, por lo mismo que es más escaso. Ofrece así una atmósfera de prudencia parecida a la felicidad sin orgía.

Es de creer que teatro, cine y radio acabarán por distribuirse equitativamente el material dramático que a cada uno corresponde. Entonces, purgado el teatro de sus acarreos casuales —los que habrá devuelto al cine y a la radio—, de sus impurezas de origen y sus adiposidades creadas por los malos hábitos, acaso encontremos el Drama Puro.

Nuestra definición mínima del drama se asentaba en tres conceptos, al parecer casi anodinos: instrumento oral, espacio escénico y tiempo dramático. Los dos primeros conceptos resultaron henchidos de consecuencias. Las consecuencias del tercero van a resultar todavía mayores.

Al tiempo físico —el que se mide en los relojes— y al tiempo psicológico o "durada real" de Bergson, tenemos, que añadir ahora el tiempo literario. "El tiempo literario" no es una expresión unívoca: abarca dos nociones. Uno es el tiempo que positivamente duran los dramas —tiempo emparentado con el musical, aunque mucho menos riguroso, pues la representación puede retardarse o apresurarse más o menos, dentro de los límites del buen sentido—, y otro es el tiempo ficticio, el que convencionalmente se supone captado por el acto teatral. Así, en aquel "culebrón" que, si no me engaño, se llamaba *Veinte años o la vida de un jugador*, los veinte años se reducen a un par de horas.

Este sortilegio no es más que un caso especial del sortilegio mediante el cual todos concebimos el tiempo. Pues nuestra vida nos aparece como un viaje, como un movimiento:

Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos
y llegamos
al tiempo que fenecemos.

MANRIQUE.

Nuestro viaje no visita todo el universo, sino una angosta vereda. Pero extendemos nuestra experiencia hasta la noción de un tiempo universal e impersonal, mediante una ficción de dos grados: ficción social y ficción cósmica. Por una parte, nos colocamos mentalmente en el sitio de todos los demás viajeros; por otra, en el sitio de todos los demás objetos que, como sabemos, también están en movimiento constante, están de viaje. Pues hasta el diamante se está deshaciendo por combustión, aunque sea muy lentamente.

En lenguaje bergsoniano, digamos que el mundo nos aparece como dentro y fuera de nosotros; ya a modo de estado de conciencia, ya de "película superficial de materia en que coinciden el que siente y lo sentido". Y este sentimiento de compañía en la duración gradualmente lo expandimos al universo, "pues no hay razón para limitarlo a la vecindad de nuestro cuerpo". Y así se llega a la imagen de un tiempo universal, continente de los fenómenos. Escarmentamos, pues, en cabeza ajena y, por metáfora, atribuimos a todo el universo la misma conducta que hemos observado en nuestra zona limitada. De nuestra vereda hacemos, más aún que una carretera, una imagen del espacio total. Y dondequiera que hay espacio inferimos que también hay tiempo; pues si, en efecto, hubiéramos sido peregrinos de todo el espacio, nuestra peregrinación se resolvería en tiempo, todo el tiempo físico y todo el tiempo psicológico posibles para la humana capacidad.

De suerte que la más habitual de nuestras nociones —el tiempo universal e impersonal, continente de toda la naturaleza externa e interna— es ya como una ficción dramática: la ficción según la cual nos trasladamos por todo el universo; imaginaria acción teatral en que el actor —un doble lanzado de nosotros mismos— es el viajero cósmico, en tanto que nosotros, espectadores, nos identificamos con ese viajero por el solo hecho de imaginarlo en su viaje y hacemos nuestras sus experiencias.

Y bien: de análoga manera, la literatura, al brindarnos un asunto, nos brinda con él un tiempo simultáneamente creado, y lo aceptamos

bajo palabra de honor mientras dura el sueño o engaño artístico voluntario.

Dijimos que en el tiempo teatral hay, por una parte, el tiempo exterior, o duración de la obra dramática, y por otra, el tiempo interior, el que viene imaginado con el asunto. El primero es tiempo efectivo; el segundo, convención artística. Observemos las fisonomías de estos dos hermanos parecidos y diferentes.

En general, la duración del drama tiende a relacionarse con su mayor o menor seriedad. La acción breve corresponde, en general, a la obra ligera, y la prolongada, a la profunda. Tal tendencia se percibe más claramente en los extremos. En el término medio, caben todas las jerarquías morales que Taine reconoce en la literatura, desde lo burlesco hasta lo heroico. En cambio, difícilmente se sostendría un propósito "asainetado" en las dimensiones del *Parsifal,* de ciertas enormes piezas orientales como los misterios tibetanos que se dilatan hasta tres días, o del *Soulier de Satin* (*El chapín de raso*), de Claudel. Y difícilmente, por el otro cabo, el acto brevísimo podría aspirar a la trascendencia heroica, que necesita una lenta cultura, una lenta incubación. Esta carga de ambiente exige cierta extensión de la obra, como exige, en la pintura, cierta holgura espacial simbólica o metafórica, o creada por los medios mágicos del pincel o como se prefiera llamarla (las famosas "veinte atmósferas" de las *Meninas* o la concentración patética del *Enterramiento*). La más breve acción dramática concebible tiene que ser una chuscada, por la misma carencia de aquel cocimiento psicológico imprescindible para que la situación nos engañe y podamos tomarla en serio. Las dos líneas convergentes hacia el humorismo y la brevedad parecen juntarse en un punto, cuando escribe don Juan de Arguijo (siglo XVII):

> En Salamanca, en un convento de mercedarios estando todos juntos la noche de Navidad para oír una comedia que representaban los novicios, salió el Demonio, y San Miguel y Dios Padre. Dijo el
>
> *Demonio.*—¿Hay aquí almas que llevar?
> *S. Miguel.*—No, que las defiendo yo.
> *Dios Padre.*—Aquí la farsa acabó,
> en este propio lugar.

En nuestros días, el llamado teatro sintético es un esfuerzo para abreviar el límite acostumbrado de la acción seria, y obtener, con menos recursos de los habituales, un efecto trascendente. Las más veces, sin embargo, este género deriva hacia el humorismo.

Las acciones largas también suelen desarrollarse en la sucesión de varias piezas, ya articuladas como las trilogías antiguas o los ciclos wagnerianos, ya articuladas simplemente por la unidad del personaje y el tono de sus aventuras dispersas— al modo de los ciclos fabulescos del coyote o zorro—, como en el 'Anatolio' de Schniltzer, tenorio vienés desvaído, o como en ciertas obras de Claudel y de Jules Romains.

En el conjunto, la economía de la mente —siempre dispuesta a partir el tiempo en espacios— establece etapas o comodidades, que ora surgen de la sola necesidad dramática o bien de la escénica. Tales son los elementos que llamamos actos o jornadas, cuadros, escenas, y aun los movimientos o figuras de baile dentro de cada escena. Esto último puede ilustrarse con un personaje o grupo de personajes que increpa a otro (primer movimiento), y el instante en que éste, tras de dejarlo desahogarse, se enfrenta con él y le contesta (segundo movimiento), lo cual es el principio mismo del diálogo o la dialéctica; o puede ilustrarse con un cambio de sitio de las figuras que acompañe un cambio de la acción, como en la tragedia antigua, etc. En el número de actos o jornadas no hay ley, y mucho menos en los elementos interiores.

En cuanto al llamado ritmo impar de los actos (tres o cinco), no pasa de una moda que se procuró fundar en razones: los tres actos —como en la comedia de Lope— corresponderían a los tres compases respectivos de la exposición o planteo, el conflicto y el desenlace; y si el desenlace no agota la carga dramática, si es un desenlace incompleto como una falsa cicatrización, entonces aparecerá otro ritmo binario, otro residuo de conflicto acompañado también de su solución; o sea, dos actos más, lo que nos da los cinco actos del modelo trágico. En el siglo XVI, el Pinciano asegura, sin apoyar mucho su argumento, que el episodio trágico, como propio animal perfecto, "es razón que tenga cinco sentidos", de donde las cinco jornadas. "Pero en esto —añade al instante— cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa no es de mucha esencia."

Hoy el drama oscila entre dos horas y tres horas, contados los entreactos. Cuando hace falta, se echa mano, para henchir el espec-

táculo, de una o varias obras cortas; o bien se presenta una obra principal y una secundaria y breve que hace de fin de fiesta. Las salas de cine alternan también las duraciones. En la radio, por la mayor dificultad de concentración que se exige del público, se considera que veinticinco minutos son un máximo recomendable.

Tal es, a grandes rasgos, el recorte espacial del tiempo exterior determinado por la creación del tiempo ficticio o tiempo interior del drama. Pero antes de atacar el examen del tiempo interior tenemos que atravesar dos zonas intermedias.

El tiempo a que el drama se refiere, por su orden de historicidad, puede ser una época pasada, presente, utópicamente futura y hasta paradójicamente abstracta (ucrónica). Por época abstracta no quiero entender aquí una época sin la menor alusión a un momento histórico determinado, lo que sería imposible puesto que cada objeto trae prendida una fecha (miente yo la bicicleta, el piano o el teléfono) ; sino que entiendo una época indefinida, sin determinación especialmente procurada ni vinculación acentuada con el presente, donde el autor ha mezclado rasgos al capricho y que no podría ajustarse dentro de ningún período real. El mejor ejemplo nos lo dan las obras de ambiente fantástico: *La tempestad, El sueño de una noche de verano*, algún auto sacramental como *El gran teatro del mundo* (Calderón).

Este tiempo histórico del drama —para de algún modo llamarlo— no es lo que designamos como tiempo exterior, porque nada tiene que ver con la duración del drama. Tampoco es tiempo interior, porque este concepto —que explicaremos más adelante— queda reservado al desarrollo del drama, que se supone dura un día o una vida o varias generaciones y es independiente de la época histórica o ucrónica en que la acción sucede. Pero esta modalidad del tiempo es también una modalidad de tiempo ficticio o impuesto por convención artística, es también una hipótesis, un supuesto. El drama pretende hacernos vivir en la época o la no época que representa y nos la ofrece como actual, delante de los ojos.

Paréntesis de interés social. — En las variadas combinaciones genéricas, la antigüedad tendió a asignar la acción trágica a la clase ficticia —dioses, héroes, entes mitológicos—, y la acción cómica a la clase histórica, real. Hasta cierta época, lo propio hizo el teatro

moderno, o bien asignó la acción trágica a la clase privilegiada —príncipes y señores—, y la cómica a la clase subordinada, vecinos, burgueses y rústicos. Cristóbal de Mesa, en el prólogo de sus *Rimas* (Madrid, 1611), se queja de que "se hagan aparecer desacordadamente reyes en la Comedia, y en la Tragedia personajes de las clases más bajas". Igual objeción contra la confusión de clases hay en el *Pasajero* del antipático Suárez de Figueroa (1617). Todavía el pedante a quien Tirso hace hablar en *Los Cigarrales de Toledo* (1621) reclama contra la presencia de duques y condes en la comedia, "siendo así que las personas más graves que se permiten en semejantes acciones no pasan de ciudadanos, patricios y damas de mediana condición". Cuando el cuadro rígido se desarticula, el tratamiento trágico y el cómico se aplican indistintamente a una u otra clase, y la jerarquía dramática se emancipa de la jerarquía social. La fatalidad ha dicho: caiga el que caiga, como la *Pallida Mors* de Horacio, o como en la Edad Media aquella Danza de la Muerte, que a todos iba envolviendo en su giro sin mirar a estados ni condiciones, y de que aún hay ecos en Manrique:

> Así que no hay cosa fuerte,
> que a Papas y Emperadores
> y perlados,
> así los trata la muerte
> como a los pobres pastores
> de ganados.

La fatalidad no repara siquiera en la excelencia o merecimientos del personaje. A este fin, nos remitimos a lo dicho sobre el Esperpento de Valle-Inclán: desajuste entre la insignificancia de la persona y la tragedia que soporta.

Esta mezcla de categorías sociales recuerda, pues, la misma revolución estética que llevó a mezclar lo cómico y lo trágico.

En su prefacio al *Cromwell,* Victor Hugo explica que el espectáculo teatral de su época se integraba por una acción seria y extensa, y una cómica y breve (residuo de la trilogía antigua seguida del drama satírico), y que ahora el drama romántico acierta a fundir las dos fases dentro de la misma obra. No es novedad: ya lo había hecho, entre otros, el teatro español.

Esta primera zona intermedia entre el tiempo exterior y el tiempo

interior del drama nos acerca un poco más a la intimidad de la función. Pasamos a la segunda zona intermedia.

Esta segunda zona intermedia no es ya un carácter genérico, sino un principio del drama. Se refiere a la figuración de un hecho presente, a la creación de un tiempo actual, del que resulta una identificación mágica con los hechos representados.

El espectador no sólo observa algo que le muestra la escena, sino que se lo apropia. La ilusión demoniaca lo sumerge emocionalmente en el hecho —aunque ficticio—, como si se tratara de un caso real. El drama adelanta como un caso que va naciendo a la vista del espectador. Esto da al drama un poder de penetración superior al que se da en la novela —en principio al menos—, puesto que la novela no ejecuta, sino evoca y alude, cuenta. Claro es que, en los íntimos estratos del alma, ambas formas de lo episódico —drama o novela— se van depositando como una aparición de imágenes, situaciones, acciones que quieren pasar por verdaderas. (La dama y su servidumbre lloraban al llegar al capítulo en que se muere 'Amadís'.) Pero, en general, como sucede en el cine y la radio, el drama ofrece más canales a la absorción del episodio, una mayor comodidad que la novela, pues se apoya en datos de los sentidos: el Héroe agarra más la vida que el Mensajero de noticias; el ejecutante arrebata más que el narrador.

El combate dramático, sin embargo, el agonismo de la escena conserva todavía su distancia, por mucho que se nos acerque. Este margen de desasimiento con respecto a nuestras peripecias reales es lo que establece el carácter del drama. Este margen permite una decantación de la experiencia y, limpiándola de utilidad, la destila en sustancia estética. Por eso observaba el Pinciano —redibujando a Aristóteles— que la tragedia ofrece "la presencia de la compasión y la ausencia del miedo". Por eso decía San Agustín que, en el drama, el mismo dolor deleita y los espectadores lloran alegrándose de su llanto, El mismo combate real con la vida sólo adquiere a nuestros ojos cierta grandeza —ya de nota artística— en cuanto podemos emanciparnos de él interiormente, objetivarnos y contemplarnos a nosotros mismos como actores de un drama.

El combate o agonismo de la vida real se atenúa también en el juego, salvo en casos de ceguera anormal, algo más justificados ante los apasionantes torneos y campeonatos que ante los juegos propia-

mente infantiles. Pues en los deportes se establece, por convención, una utilidad práctica y, además, existe el sentimiento auténtico del triunfo. Pero en el mismo juego infantil se dan casos de arrebato, explicables cuando los niños acaban la diversión a puñetazos; menos aceptables en los adultos cuando acaso se embanderan en las competencias infantiles. En *El Escudero Marcos de Obregón,* por ejemplo, un ayo toma en serio las peleas fingidas de la niñez, y desenvainando la espada, corre, pálido de ira, tras los espantados muchachos. En todos estos casos la ficción invade el suceder real por una ruptura de las resistencias: el fantasma atraviesa el muro.

Esta identificación con el suceder real o ficticio que, para abreviar, vengo asimilando al sentimiento de un combate, admite teóricamente los siguientes grados:

1) El combate real de la vida, en que somos actores;

2) El combate convencional del juego, en que también somos actores;

3) La alucinación del drama en que, siendo espectadores, nos mudamos de cierto modo en actores latentes.

Un padre llora ante una representación de *La dama de las camelias.* "¿Por qué lloras?", le pregunta su hijo, algo impermeable a estas ternezas. ¡Y oye con asombro la respuesta: "Hijo mío, lloro porque la historia de esa mujer es mi historia"!

Tal identificación acarrea juntos el dolor y el placer: el placer de la actividad real o imaginada, el placer de la experimentación aunque en persona delegada, pues al cabo, como decía Goethe, la acción es la fiesta del hombre. El goce de ser causa parece ser el concomitante psíquico de los juegos más primitivos, y aun de los más elevados, o sea la producción artística y el disfrute estético. Es la "seudoactividad" o ilusión voluntaria, desdoblamiento de la conciencia, y sentimiento de libertad que acompaña a la acción fingida. (Groos, *El juego de los animales.*)

Ahora bien, el combate dramático no por ser atenuado deja de ser combate, pues remueve y agita posibilidades latentes de nuestro ser; despierta, tocándolos con su vara encantada, a los otros hombres que yacen en cada hombre, y que la coagulación consciente o automática de una conducta ha puesto a dormir. Esta revulsión descongestiona el alma y opera así la "catarsis" aristotélica. Pero si las resistencias son débiles, como en los auditorios rústicos, se puede

llegar al extremo caricaturesco de que habla Wilde: en cierto poblacho de los Estados Unidos, sólo un condenado a muerte podía representar al villano, porque el público acababa a tiros con el infeliz. (El *Diario* de los Goncourt recoge este dicho de Wilde en una variante singular: se dio el papel de Lady Macbeth a cierta envenenadora que había cumplido ya su condena: 5 de mayo de 1883.)

Engaño o ilusión que se impone como realidad relativa, la ficción quiere a toda costa que se la tome en serio, y ello exige, como ya dijimos, un "cocimiento psicológico" suficiente. Lo cual determina el empleo de un tiempo necesario, comparable en efecto al que consumen los alimentos al fuego. De lo contrario, no se produce la elaboración estética, la creación de atmósfera que permita la asimilación por los públicos. De aquí que los preceptistas aconsejen: *1)* la progresión lógica del desarrollo, sin el cual no hay ilusión posible; *2)* la velocidad ponderada de las situaciones, que dé lugar a la asimilación; *3)* el conveniente empleo de pausas, para que la velocidad de la creación no supere la de asimilación, que en general va más despacio (Usigli, *Itinerario*). Y todas estas consideraciones de principio quedan más o menos refractadas, según la dosis de realismo o de fantasía que haya en la obra.

La eficacia que poseen la actualidad y la presencia para la compenetración con las emociones del drama es cosa tan intensa, que aun en la vida real puede apreciarse el desvanecimiento causado al solo transcurso de los días y la distancia. Sobre la atenuación operada por el espacio, por la distancia, hay un dicho conocido de todos: "ojos que no ven, corazón que no siente". 'Swann' vive celoso de 'Odette' cuando la tiene cerca, y cuando la manda a pasear al extranjero ni siquiera se le ocurre padecer la inquietud más leve. Sobre la atenuación operada por el decurso del tiempo todos podemos recordar algo. En cierta comedia popular, un amigo consuela así a otro de su amor desafortunado:

—El amor es como el calendario. Cada día le arrancas un pedazo. Deja pasar el tiempo.

Y Maeterlinck llegó a convencerse de que la pena provocada por una desgracia de familia parecía envejecer por sí sola, mientras la noticia llegaba. Así, dice, durante la guerra, se sufría menos el saber de un deudo muerto hacía unas semanas que al averiguar su muerte reciente: "Y si han transcurrido ya algunos meses —añade— ya no es una muerte, ya es un recuerdo" (*Les sentiers de la Montagne*,

"Les mauvaises nouvelles").* Por supuesto que el hecho desgraciado no puede perder su virulencia si revela, aunque *a posteriori*, el engaño de toda una vida, como cuando el pobre Charles Bovary, tras la muerte de Emma, descubre los testimonios de su deslealtad. Aquí acaba la novela, pero nos parece que sigue llorando todavía. Todavía le duele al lector el puñetazo final.

Estos análisis nos autorizan a fundir en una algunas observaciones sobre el tiempo y el espacio físicos.

Entramos por fin en el examen del tiempo interior del drama, tiempo impuesto por la ficción o el convenio artístico. Desde luego, el tiempo interior del drama, por cuanto a su esencia, es un tiempo elástico; además, por cuanto al procedimiento con que ha sido creado, es un tiempo "atribuido", como ahora vamos a explicarlo: *1)* concepto de la elasticidad, y *2)* concepto de la atribución.

1) La elasticidad aquí considerada no ha de confundirse con aquel margen de independencia que permite al sujeto, según su estado de ánimo, estimar en más o en menos el mismo tiempo físico. Ni Wilde fue el primero en observar que el sufrimiento alarga el instante, ni 'Fausto' el primero en pedir al instante de felicidad que se detenga y deje de ser un instante. El compás de estas representaciones va del grito de Jorge Manrique —"Cuán presto se va el placer"— al de Pero Grullo: "Cuánto dura el dolor". Pues entre el reloj y el corazón hay frecuentes anacronismos y "extrasístoles". Pero la elasticidad psicológica en la apreciación real del tiempo es involuntaria. En cambio, la elasticidad del tiempo dramático —tiempo ficticio— es voluntaria. El desacuerdo es aquí cosa del arbitrio, condicionado por la necesidad práctica del espectáculo. Con todo, hasta cierto punto, puede decirse que el drama ha imitado la elasticidad psicológica del tiempo real.

En principio, el tiempo interior del drama puede ser menor, igual o mayor que el tiempo exterior, que la duración efectiva de la obra, como arriba lo hemos indicado. Cuando es igual, se realiza en todo su rigor la regla de la unidad del tiempo, propuesta por los preceptistas de ayer. Pocas veces se aspira a un ajuste tan riguroso. En general, el tiempo interior del drama supera a su

* El chascarrillo lo entiende a la inversa, pero en eso estriba su comicidad: un sujeto golpea a un judío, porque —aunque la crucifixión de Cristo sucedió hace muchos siglos— él apenas acababa de averiguarlo.

tiempo exterior: en dos horas se van veinte años. Cuando el tiempo interior supera al exterior, la obra no puede ser realista, hay un *ralenti*, un retardo o marcha frenada. Alguna vez, para saltar de la marcha media a la marcha frenada, he visto que se use un cambio de luces en la escena. Se ataja el diálogo, se inmovilizan los personajes, y en el cono de la nueva luz, por ejemplo, desfilan despacio las imágenes que andan en la mente de uno de los dos interlocutores. (Moreno Villa, *Un tímido*.) En la novela, puede darse algo parecido. Proust analiza en varias páginas un ademán, o el olor de un bollo empapado en té. Pellerin (*Têtes de réchange*) ayuda a la ilusión poniendo en escena un gran reloj cuyo ritmo cambia al cambiar la luz, es decir cuando del exterior del personaje pasamos a visitar su interior. Podrían, para el caso, usarse otros recursos, como el deletreo en acciones sucesivas de hechos que se dan por simultáneos, etc.

Si afirmamos que el tiempo interior puede superar al tiempo exterior y, sin embargo, conservarse el drama como obra realista, ya se ve que damos al realismo un sentido *sui generis*. Comparemos la sirena, instrumento de sonido continuo, con el plano, en que el sonido es discontinuo: tendremos entonces una imagen de lo que, en tal caso, sucede con el drama. Su realismo es un realismo selectivo, hecho de pulsos o culminaciones en un episodio imaginado. El procedimiento consiste en hacer todos los cortes posibles al proceso, para que los días, meses o años acomoden dentro del par de horas. Se crea así un tiempo sintético o de retazos remendados: algo semejante al salto del electrón de una órbita a otra, sin tránsito o transcurso intermedio. El arte ha procedido por saltos, como hoy sabemos que también procede la naturaleza en sus mutaciones cuánticas y en sus mutaciones biológicas. Se suprimen intervalos o compases muertos. O bien se relegan los antecedentes fuera de la escena, ya encargando su narración al Prólogo de los antiguos (bien que el público ya los conoce en sustancia, puesto que tales antecedentes arrancan de la difundida tradición mitológica), ya deslizándolos mañosamente entre las explicaciones de los diálogos. El arte reside en que las rupturas parezcan naturales y las suturas no hagan bordes muy estorbosos.

Quien mucho abarca poco aprieta, y el decidido empeño de ir de prisa para comprimir el tiempo ficticio puede ser desastroso: o se cae en un esquematismo brutal, que no da lugar al "coci-

miento psicológico" de que mucho hemos hablado ya, o se cae en un efecto cómico. "¿No ha causado risa a todos —escribíamos alguna vez— que, en el intermedio, la hayan crecido al muchacho las barbas y los pantalones?" Sin embargo, el que este milagro cause o no risa depende ya del indefinible tacto artístico.

Hasta aquí el concepto de elasticidad.

El tiempo interior del drama —dijimos antes— es un tiempo atribuido. Expliquémoslo con la metáfora del tiempo físico, el más leal y modesto que se conoce. En la ciencia tradicional, el tiempo físico aparecía como un valor inflexible. En la ciencia relativista, al ahondarse más en la índole del tiempo físico, aparece una variabilidad en la medición, según el patrón, el sistema de referencia, el punto del espacio que convencionalmente se tome como punto fijo o, en otros términos, el reloj. La física de ayer decía: A es inmóvil, B está en marcha. La física contemporánea dice: ni A ni B pueden ser inmóviles en la naturaleza. Sólo podemos afirmar que A se mueve con respecto a B, y B con respecto a A, según se escoja como base de referencia o reloj uno u otro punto. Al emprender un cálculo, expresa o tácitamente escogemos como fijo uno de los dos puntos: cerramos uno u otro ojo al movimiento. Y llegamos a un resultado unilateral, convencional. De aquí ciertas conclusiones aparentemente paradójicas, que deben corregirse in mente (como la retina corrige la imagen invertida que cae en el fondo del ojo), imaginando que también pudiéramos rehacer el cálculo a partir del otro sistema o punto recíproco. En su comunicación al Congreso de Boloña (1911), Langevin viene a decir: —Pablo se embarca en el interior de un proyectil para hacer un viaje de ida y vuelta a los espacios interplanetarios, y Pedro se queda esperándolo en la Tierra. El proyectil va animado de una velocidad inferior a la de la luz en un veintemilésimo. Pedro ha tenido la paciencia de esperar el regreso de Pablo, que acontece a los doscientos años. ¡Y resulta que, para Pablo, sólo han transcurrido dos años! —Bergson resuelve así este enigma: ambos, Pedro y Pablo, han envejecido en 200 años. Lo que pasa es que nos hemos limitado a tomar la medida desde el reloj de Pedro, el cual, con las fórmulas de la relatividad, encuentra que para él han transcurrido doscientos años y "atribuye" a Pablo una ausencia sólo de dos años. Pedro se ha considerado inmóvil y ha supuesto a Pablo en movi-

miento. Pero si preguntamos a Pablo cuál es el resultado de su cálculo, averiguamos que Pablo, para poder operar, a su vez se ha tomado a sí mismo como punto inmóvil, ha considerado que no es él quien viaja, sino la Tierra, cuyo pasajero es Pedro, y ha encontrado a su vez que él, Pablo, ha esperado doscientos años, en tanto que su amigo Pedro sólo ha envejecido dos años. El flujo vital consumido ha sido, para ambos, de doscientos. El término de dos años no es más que un tiempo "atribuido" respectivamente por cada uno a su compañero; pero no equivale de veras a lo que uno y otro han vivido. Tal es el concepto de la "atribución" para el tiempo físico, mucho más llena dé sorpresas de lo que al principio parecía. ¿Se perdonará esta digresión, en gracia a la amenidad del problema?

Pues bien, si la relatividad física forja, para la exactitud de sus cálculos, un tiempo atribuido, la ficción dramática nos permite forjar opcionalmente otra manera de tiempo atribuido. Entre Pedro y Pablo ha ido y venido, por ley física, un anacronismo de atribución; como si cada uno de ellos hubiera dicho: "Voy a vivir doscientos años, pero tú llegarás a la conclusión de que sólo he vivido dos años". Parejamente, entre el espectador y el actor ha ido y venido, por convención artística libremente escogida, un anacronismo de atribución, como si las personas dramáticas hubieran dicho: "Voy a vivir dos horas, pero os haré imaginar, os atribuiré la creencia de que he vivido dos años"; como si los espectadores hubieran dicho: "Voy a vivir dos horas, pero os haré creer que acepto vuestra mentira, os haré creer que acepto haber vivido dos años".

Este anacronismo ficticio se explica de igual modo cuando el tiempo interior del drama es analítico (mayor que naturaleza) o sintético (menor que naturaleza). En uno y en otro caso, el procedimiento anacrónico parece haberse inspirado en la experiencia psicológica sobre la conmensuración del tiempo según el estado de la conciencia (según la velocidad interior). Pero, en uno y en otro caso, lo que el drama se propone es, ya por comprensión o ya por enrarecimiento de las atmósferas temporales, producir una excepcional descarga patética.

¿Y si el tiempo interior corresponde exactamente al tiempo exterior, si al cabo el drama dura lo que dura el suceso que representa? ¿Si no se ha fingido anacronismo ninguno? ¿Será que en-

tonces el sincronismo anule por sí la descarga patética excepcional que se buscaba? ¿Será que las dos horas del drama tendrán que ser entonces tan anodinas como lo serían dos horas de un día en que no ha pasado nada interesante? Oh no. El tiempo es sólo un continente, un molde. El contenido, la acción, el asunto dramático lleva en sí una selección de hechos y situaciones según el criterio patético, ora se refiera esta selección al recuerdo de un episodio histórico o de un episodio imaginado. Y el valor patético no queda afectado por el molde vacío del tiempo. El interés, la emoción resultan del asunto, de la calidad artística, ora vuele el tiempo, ora se arrastre; aunque claro está que estos ritmos no son indiferentes y pueden reforzar o atenuar el sabor del drama (o de la novela).

La mención del sincronismo, como ya lo habíamos anunciado, hace recordar el famoso extremo de las Unidades Dramáticas (de acción, de tiempo, de lugar), que aquí damos ya por conocidas, por haberlas estudiado aparte.* Las unidades no son preceptos absolutos, sino instrumentos descriptivos que pierden, por consiguiente, toda utilidad, en cuanto los géneros teatrales deciden darles la espalda y las olvidan. ¿Y qué acontece en este orden con el teatro de nuestra época?

Ya hemos dicho que la aparición de nuevas artes acaso nos encamina hacia la depuración del drama. El cine es mucho más adecuado que el teatro para los portentos de la máquina, los alardes y multiplicaciones de tiempos y lugares, el desarrollo de acciones simultáneas y convergentes, el despliegue de panoramas y muchedumbres. De momento, el cine puede a su vez provocar una tendencia espuria en el teatro, cuando éste pretende imitarlo, así como por otro lado hay cine que imita y duplica el teatro. Pero acaso el camino real va por otro rumbo distinto, y el porvenir del drama está en devolver al cine los casuales acarreos cinematográficos *avant la lettre*, que acompañaron su desarollo histórico; acaso el camino real está en aplicarse a los caracteres y situaciones, a los valores formales de la expresión y a las esencias espirituales. Para este drama en vías de una nueva diferenciación, camino de la sobriedad que mejor le conviene, las unidades —en su último y definitivo

* *La crítica en la edad ateniense* § § 443 a 446 y art. Nº 10 en el presente libro.

valor— pueden significar un consejo de elegancia, es decir: solución del problema con el menor número de datos. En tal sentido, no conservan ya las unidades su ambicioso aspecto tradicional, sino que se reducen a una regla de tacto artístico (la conveniencia de no usar riquezas inútiles), compendiada en el célebre principio de Occam: no multiplicar los entes sin necesidad.

Pero, aun considerando la vieja doctrina de las unidades como un modesto recurso descriptivo para ciertos rasgos genéricos, advertimos fácilmente que "no están todos los que son"; que la vieja doctrina no abarca todas las unidades posibles. Así, por ejemplo, sabemos que los partidarios de la tradición pretendían reservar la acción trágica a personas de dignidad y alcurnia, y la cómica a las personas humildes. De donde resulta inmediatamente una nueva unidad: la unidad de clase, concomitante de la unidad de carácter, y de igual categoría que las anteriores, y —claro es— tan indiferente para la estética del drama como hoy lo sería la pretensión de reducir exclusivamente el conflicto dramático a la sola lucha de clases, asunto legítimo en sí mismo, pero no asunto único.

Muy al gusto de los Setecentistas o aun de los costumbristas del XIX, sería, pongamos por caso, el declarar que el drama ha de desarrollarse entre personas del mismo nivel psicológico, para dar mayor armonía a la acción. Y de aquí resultaría otra unidad más: la unidad entre los caracteres, tan indiferente como las otras, si se la toma como receta de belleza dramática, e igualmente aplicable como pie forzado al drama que quiera aceptarla. Y a lo mejor resulta que el drama brota precisamente de la inarmonía entre las personas. Mucho menos ligado a un género o a una hipótesis previa, mucho más auténtico parecería a primera vista el precepto de la unidad de carácter para la sola "persona fatal", y también puede ocurrir que el drama nazca precisamente de la incoherencia de un carácter consigo mismo, o la falta de unidad interior; del ex-abrupto, del desdoblamiento del héroe en dos conductas sin paralelismo, ya conscientemente, como en el 'Segismundo' de *La vida es sueño,* ya inconscientemente, como en el *Franz Halz* que repite el conocidísimo tema del "Doctor Jekyll y Mr. Hyde".

También pudo haberse incluido entre las unidades posibles la unidad de estilo —el trágico, el cómico— ya que hay preceptistas como Cascales (siglo XVII) que consideraban monstruosas las tra-

gicomedias. (Y de esto, ya dejamos dicho anteriormente cuanto hacía falta.)

Por último, la distinción de Torres Naharro entre "comedias a noticia" y "comedias a fantasía", que corresponde a una realidad genérica ayer muy respetada, da pie a una nueva unidad posible: la unidad de sentido. Y, desde luego, tampoco esta unidad es indispensable. Todos aceptamos la conjugación de mundos reales e irreales, con excepción de los maniáticos del sistema. Los *Seis personajes* de Pirandello abren una perspectiva de ficciones circunscritas como esas cajas que van la una dentro de la otra, y que a veces llaman japonesas y a veces rusas.

Si la unidad de acción posee mayor abolengo aristotélico, la de tiempo (sólo mencionada muy de paso por el Estagirita), y más aún la de lugar, fueron invenciones casi gratuitas del Renacimiento. Pero reconozcamos a aquellos preceptistas que las formularon el derecho a defender sus reglas, sean o no aristotélicas. Veremos todavía que "no son todos los que están". En efecto, reduzcamos las tres unidades a nuestro lenguaje. El lugar es un concepto de espacio estático. El tiempo, un concepto de tiempo interior que se compara y quiere ajustarse con el exterior. Ahora bien, al recoger un asunto se crèa con ello un tiempo ficticio, y se opera con nociones de espacio y de movimientos. Por cuanto al espacio, se confunde con el lugar, que dicen las unidades; y el asunto y el movimiento se reducen, en el lenguaje de las unidades, a la acción. Pero la acción se resuelve, a su vez, en tiempo ficticio; en suma, tiempo literario y espacio escénico. Y resulta que el espacio escénico está a su vez determinado por el tiempo literario. Por donde volvemos a la síntesis —drama— que las unidades detallan en rasgos parciales de apariencia. Lo cual equivale a decir que el drama es un asunto en acción, y que de la lógica del hecho dramático depende todo lo demás, en cuanto es necesario; y si no depende de ella, será porque es indiferente. Esta lógica del hecho dramático, por su parte, no se reduce a la unidad de acción como la entendían los preceptistas, pues ninguno de los tres atentados que delata el humanista González de Salas la invalidan: ni el reducir a una acción sucesos dispersos de un héroe, ni el que la acción sea acción de muchos, ni el que haya varias acciones ejecutadas por muchos. Muy bien podemos considerar las unidades resumidas en la unidad de

acción, entendiendo por ello la lógica del hecho dramático. Al fin y a la postre, ello corresponde perfectamente a la cualidad intrínseca que Aristóteles exige del drama: el ser "completo", y el no acarrear más ni menos de lo que debe acarrear.

Que el drama no acarree ni más ni menos de lo que debe es una evidente regla artística, aunque de elástica aplicación, como tienen que serlo en este reino todas las reglas. Si la acción es escueta, peca de insípida y monótona; si los incidentes con que se pretende amenizarla pesan demasiado sobre la acción, ésta se embrolla y se vuelve fatigosísima. No vale la pena de insistir más en este aspecto de la cuestión.

En cuanto a ser el drama "completo", su economía lo reduce a tres etapas: la exposición, el conflicto y el desenlace —de donde se espera que resulte la unidad de la acción dramática. La exposición, en el drama antiguo, se atenúa y aun desvanece por ser conocidos los antecedentes. El conflicto o apogeo, ¿no es el drama mismo? ¿Y la necesidad del desenlace? Veámoslo despacio.

La unidad de acción ¿es mero accidente genérico, es moda, es necesidad de la mente? Difícil defenderse contra la tentación de convertir una costumbre en un principio. (El propio Aristóteles negó que fuera posible la tragedia en prosa.) Examinemos separadamente las justificaciones posibles: *1)* la unidad de acción como accidente genérico; *2)* la unidad de acción como principio lógico; *3)* la unidad de acción como necesidad o apetencia psicológica.

1) *La unidad de acción como accidente genérico.* El accidente genérico, en el caso, resulta en parte de las circunstancias materiales de la escena, y en parte, de la naturaleza del drama antiguo, que impuso su fórmula al teatro.

a) Las materialidades escénicas se reducen a la demarcación de un espacio, suerte de recinto consagrado, "isla de arte", "abertura de irrealidad", ventana y aislador a un tiempo. La boca del telón "envía hacia nosotros bocanadas de ensueño" (Ortega y Gasset, *Meditación del marco*). Mientras se considera lo que acontece dentro del marco en especie de pura creación artística, el escenario es un cuadro, aunque dotado de relieve, voz y movimiento. Cuando se considera el espectáculo como un documento humano, como una demostración realista, el escenario pasa a ser la sala de una casa, a la que el Diablo Cojuelo, en vez de levantarle la tapa del

techo como en la novela de Vélez de Guevara, le ha derrumbado un muro. Entonces el espectador siente que su placer estético se contamina con sazones de indiscreción, de espionaje.

Pero si el cuadro pictórico, dentro de su marco, es una presencia constante, que comienza en cuanto se lo mira y acaba en dejándolo de mirar —por lo mismo que está ahí siempre, colgado a la pared, y nunca empieza ni termina, sino que nosotros le damos principio y fin a nuestro antojo—, el drama, en cambio, no integrado permanentemente en el espacio, y sólo provisionalmente acarreado en el tiempo, sí tiene principio y fin por cuenta suya. Es fuerza señalar los límites de algún modo, dar aviso de los dos extremos ofrecidos a la alucinación artística. La campanilla o los bastonazos sobre las tablas convocan al público para la comunión mágica del teatro, como el disparo, en el hipódromo, desata el pelotón de caballos. El timbre avisa que ha comenzado el furor artificial de los boxeadores, y el timbre los paraliza de pronto. El teatro moderno emplea el recurso del telón para abrir y cerrar su caja de sorpresas. No nos interesa saber cómo ni cuándo se ha inventado el telón. Bástenos saber que carecía de él la antigua escena, lo mismo que la isabelina y, en general, el teatro europeo en sus primeras etapas. Una declaración de carácter jurídico despertaba de su embriaguez a los públicos, al final del drama: *"Plaudite cives"; "la Commedia e finita"*; "...perdonad sus muchas faltas", he aquí otras tantas fórmulas destinadas a deshacer el conjuro, comparables a las que emplean los negros brujos para "descargar" al participante de la macumba, antes de que salga a la calle, no sea que se lleve consigo un nimbo o unos jirones de la energía sacra.

Aun sin el recurso del telón, el comienzo del drama siempre era fácil de señalar con la presencia misma de los artistas, ya el Coro que empieza sus giros, ya el Prólogo o la Loa encargados de comenzar la administración de pases magnéticos sobre el público. Hoy, que hemos domesticado suficientemente las materialidades escénicas, tendemos otra vez a embrollarlas, porque, como dice Claudel en las explicaciones previas de *Le soulier de satin*, "el orden es el placer de la inteligencia, pero el desorden el placer de la imaginación". Así, en esta obra como en los *Seis personajes* de Pirandello, la acción imaginaria se desprende paulatinamente de la realidad, del rumor del público, de la afinación de los instrumentos

en la orquesta, de los martillazos del maquinista o los gritos del director. Transporte, éste, de hábitos artísticos, ilustrado por la anécdota de aquel reyezuelo colonial que asiste a la Ópera de Londres, cree que con la afinación de instrumentos ha comenzado el acto, y declara que lo mejor de la noche fue aquella ejecución de los músicos antes de que entrara el director.

Sin el recurso del telón ¿cómo acabar el drama? Seguramente que basta la declaración jurídica, si la hay. Pero no contenta al espíritu.* Un simple corte arbitrario en el flujo mágico produce un trauma psicológico. Esto, si no determina un precepto de la acción dramática, contribuye a determinarlo: es menester conducir la acción armoniosamente hacia un desenlace; devolverla, deshaciéndola de cierto modo, al nivel modesto de las realidades prácticas, tras de haberla encumbrado, en alas del arte, hasta el apogeo. Hay que traer a Teseo, otra vez, hasta la puerta del Laberinto. La noción del desenlace, aunque inspirada por causas más profundas, contesta asimismo al problema de las materialidades escénicas. Y así, entre el espíritu que sigue sus leyes y la materia que obedece a las suyas, se va labrando el torso del drama. Los comentaristas de la tragedia antigua han sospechado este motivo. Haigh, estudiando el teatro isabelino, lo vio ya con toda nitidez.

b) El accidente genérico no se agota con las materialidades escénicas. El accidente genérico que ha podido contribuir al concepto de la unidad de acción tiene también otro suntento. Más aún, su razón principal está en la naturaleza del drama antiguo. El precepto aristotélico era apenas "la consagración de un hecho histórico, nacido de las condiciones del teatro griego" (Menéndez y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas en España*). De aquí que el criterio de Cascales se ofusque, entre su propio buen sentido y el respeto a la autoridad. Otro tanto acontece siempre que las indicaciones descriptivas se erigen en normas preceptivas.

¿Y cuál es la naturaleza del drama antiguo?

> ...Un diálogo cosmogónico, revestido en pretextos humanos... Hasta el mecanismo de las antiguas representaciones

* Me han contado de cierto poblado rústico donde el público no parecía hartarse del espectáculo ni se disponía a abandonar el improvisado teatrillo. El director hizo correr el telón y dijo: "Señores, ya se acabó". Le tiraron a la cabeza con cuanto podían tirarle, y lo sacaron en camilla.

favorece esta concepción: la tragedia griega se gobernaba por una fórmula simétrica, dentro de la cual tenía que labrar el poeta; los acontecimientos habían de sucederse en un proceso siempre regular: el "prólogo" de los autores, los "parodoi" del coro, los "episodios" de los actores, los "stásima" del coro y los finales "éxodos" se entretejían con un ritmo fijo. El coro se movía a compás y en tiempos predeterminados. El protagonista debía tener al deuterogonista a la derecha y al tritagonista a la izquierda, y cada uno entraba y salía por cierto lugar del proscenio. Los diálogos mismos parecen obedecer a una ley; así, en las disputas, podemos advertir esta fórmula: *1)* largo parlamento del héroe; *2)* comentario rápido del coro; *3)* amplia respuesta del adversario; *4)* rápido comentario del coro; *5)* charla apresurada, en fin, en que los disputantes se arrebatan la palabra y se completan mutuamente las frases, torciéndolas y esgrimiéndolas como en el teatro español. Todo esto hace de la tragedia una escena de danzas, marchas, discursos equidistantes, en que fácilmente se descubre el ánimo ritual, el ánimo de superar la representación inmediata del mundo social, para orientarlo todo a un objeto de filosofía religiosa... Aquella representación sugiere, pues, un universo regido por leyes armoniosas, musicales, mucho más que un drama individual (A. R., *Comentario de la "Ifigenia cruel"*).

Y, en efecto, la tragedia antigua brota de un misterio religioso que representa la muerte y el renacimiento de la vegetación. Dióniso, el dios que preside a este misterio, es un dios que cruza por la muerte como Atis, Adonis y Osiris. Las danzas mágicas simbolizan esta pasión, evocan la *hybris* o *adikia*, error de extralimitación u orgullo que irrumpe el equilibrio del mundo y condena a Dióniso a un combate en que de antemano se sabe que ha de perecer. Al articularse en la tragedia esta concepción primitiva, los pasos de la pasión establecen sus seis etapas fundamentales: 1º, el *agón* o disputa entre el dios y su contrincante; 2º, el *pathos* o padecimiento y derrota, sea en forma de sacrificio o de *sparagmós* (descuartizamiento frenético), que equivale a la dispersión de las semillas; 3º, el "mensaje" o relato del suceso no acaecido en la escena; 4º, el "treno" o lamentación, a menudo graduado hasta alcanzar un tono de regocijo, por el entronizamiento del nuevo principio; 5º, la "anagnórisis", descubrimiento o identificación del dios desmembra-

do y oculto, y 6º, la "epifanía" o resurrección en la gloria. (G. Murray, *Eurípides y su época.*)

El anterior análisis se refiere a la tragedia griega. Nada cuesta hacer un análisis semejante de la antigua comedia, donde por ejemplo, la exhibición fálica y la embriaguez, el *gamos* y el *kômos*, lo mismo que el *agón* o disputa, son elementos de que el poeta no podía dispensarse, o de cuyo imperio sólo pudo emanciparse gradualmente, a medida que el sentido literario va sustituyendo al sentido antropológico original. De otro modo no se explicaría la "parábasis" que aparece en mitad de la comedia, discurso directo del coro al público sin ninguna relación con el episodio, verdadera incrustación ritual sujeta asimismo a una fórmula rígida: 1º, anapestos, en elogio generalmente del propio poeta; 2º, remate en el *pnígos* (sofocación, casi "latiguillo") o larga sentencia que se recita de un solo aliento; 3º, una oda o canción; 4º *epirrema* o discurso sobre los sucesos de actualidad; 5º, anti-oda o "anti-epirrema".

No se necesita aguzar mucho el ingenio para percibir las semejanzas entre los antiguos temas de varias liturgias: el Nacimiento, la Pasión, la Crucifixión o el Desmembramiento, la Muerte y la Resurrección. Los creyentes no tienen por qué alarmarse ante esta yuxtaposición del motivo sacro y el antropológico: es compatible con la creencia que el Hijo, al encarnar en Hombre por obra del Espíritu Santo, aceptó también los medios de la manifestación humana con sus consecuencias, y a ella se sujetó voluntariamente, así como aceptó el repetir en su forma corpórea la figura de los mortales. En efecto, vemos que el carácter ritual de la antigua tragedia se mantiene en los misterios medievales, origen del teatro europeo que ronda la historia de Jesucristo.

> Aquel gran drama, desplegado entre la tierra, el cielo y el infierno, aparecía allí de modo visible y sensible. Aquellas escenas tremendas o conmovedoras en que se funda la religión común, y que todos los cristianos habían intentado cien veces imaginar confusamente, escenas a las que se referían todas sus nociones de la vida y la muerte, todos sus temores y esperanzas, he aquí que podían tenerlas delante de los ojos. Asistían, ya transidos o deleitados, ora indignados o temblorosos, a los consejos celestes, al coloquio de la Trinidad, a la Anunciación, a la Adoración de los pastores y de los magos, a la predicación de Jesús, a las nupcias de Canaán, a los numerosos milagros de la

Cena, al abominable beso de Judas, a la flagelación, a la Crucifixión y Muerte, al descenso a los Infiernos, la Resurrección, la Ascensión triunfal (G. París, *La poésie du Moyen Âge*).

Este carácter ritual del drama pagano y el cristiano aparecen con claro relieve en la última supervivencia de las representaciones religiosas: en el servicio divino o sacrificio (sacrificio incruento) de la misa. En la misa se compendian y ajustan en nueva armonía las más vetustas prácticas antropológicas como la manducación del dios, exorcismos de la hechicería antigua, ciertas formas de los sacrificios sagrados y del drama antiguo. El episodio es conocido de antemano como en la tragedia, y en la misa se lo da por sabido, se lo abrevia en un Credo y se lo acompaña de abundantes himnos y oraciones. El ser divino muere, y renace incorporado en la hostia. El sacerdote sustituye al sacrificador y es, a la vez, un recitador y mensajero, y una imagen del Salvador. Aun sus arreos y ornamentos son simbólicos, y ya significan el ropaje de la naturaleza humana, ya el lienzo que cubría la cara de Cristo (o amito), la ropa blanca con que Herodes lo escarneció, tratándole de loco (alba), la soga que ató a sus manos (manípulo), o aquella que lo amarró a la columna (estola), la vestidura de púrpura que le obligaron a vestir los soldados (casulla), la corona de espinas, etc. El altar y el ara significan el Calvario y la piedra en que se clavó la cruz; los corporales y el palio, los sudarios; el cáliz, el sepulcro; la patena, la losa; la hostia y el vino, el cuerpo y la sangre. El monaguillo cumple la función del corega, y los fieles —que no espectadores— forman un coro mudo. Aquí también se propone un hecho representado y se nos convida a compenetrarnos con él. Pero el texto que se recita, variable de uno a otro drama, aquí es siempre el mismo. La rigidez formularia corresponde al abandono de la pura intención estética, que pasa al plano accesorio dejando el interés religioso en el primer término, como sin duda sucedía en los orígenes. Se asegura que la sola palabra *missa* significa, en latín popular, "función" (se habla todavía de la "función religiosa") y que desde fines del siglo I existe ya en Roma una ceremonia litúrgica, cuyo rasgo principal es la ofrenda del pan y el vino; la cual, según algunas autoridades, antes de significar la comunión, simbolizaba la Última Cena, aunque según otros siempre tuvo el carácter de una teofagia metafórica. Recuérdese, en todo caso, que la misa actual

es un residuo de ceremonias dominicales mucho más complicadas y que arrancan de muchas fuentes, ceremonias que, en otro tiempo, empleaban también las danzas de los terapeutas egipcios. Hemos recordado este noble ejemplo para que mejor se entienda lo que acontece cuando el espectáculo implica una evocación religiosa.

Volviendo ahora a la tragedia, sabemos que era, para los antiguos, la repetición de una fábula conocida. El rito es reiteración. Cuando es novedad, ha dejado de ser rito para convertirse en síntoma de una revolución o reforma. El *aition* o suceso originado en el rito se extiende después, partiendo de la figura de Dióniso, a las de otros demonios o héroes semejantes, así como en el primitivo teatro cristiano se extiende del Nuevo Testamento a otros sucesos particulares contenidos en él, y finalmente, a la hagiografía o vida de los santos. Lo propio del héroe es ser sujeto de una lucha y una derrota final que acaba con su existencia terrena, sin lo cual no podría acontecer después su transfiguración mística.* La tragedia tenía, pues, que dar el cuadro completo, por apego a la tradición. Los prólogos se encargaban a veces de anunciar cuanto acontecería luego en la escena, no sin redundancia. Y aunque no lo digan Aristófanes ni Luciano, es posible que las mujeres se taparan las orejas más de una vez para no oír los prólogos. En la escena, había que cumplir todas las fórmulas canónicas del sacrificio. No dar el desenlace era faltar al rito. Esta repetición de fábulas conocidas caracteriza de tal modo a la

* Otro tanto en el teatro egipcio. Kurt Sethe (*Dramatische Texte zu altægiptischen Mysterienspielen*) publica los textos dramáticos de Sabacón y del Ramesseum. Alan H. Gardiner (*The Library of A. Chester Beatty*), las aventuras de Horus y Seth. Estos textos descubren un nuevo filón de la literatura egipcia —la dramática—, antes desconocido. A. Rosenvasser resume así el sentido de la tragedia egipcia:

> En el drama egipcio, como en el griego y en todos los inicios de la dramática, la idea fundamental es la de renovación de vida, y la forma ritual de asegurar este retorno vital consiste en la simbólica representación de la lucha y muerte, seguida de la resurrección, de un ser divino. La resurrección es sólo otra forma de nacimiento, y el nacimiento implica un matrimonio previo, pero la muerte misma puede ser ese matrimonio, cuando se la concibe realizándose en el oscuro vientre de la tierra, como una vuelta a las fuentes de la vida (*Nuevos textos literarios del antiguo Egipto*. I: *Los textos dramáticos*. Buenos Aires, 1936).

Los temas de aquel teatro proceden también de su épica religiosa. El teatro tibetano aún no sabe del templo monástico. Sus temas: las existencias anteriores de Buda a la hagiografía.

antigua tragedia —enemiga de lo imprevisto— que Aristóteles sólo pudo dar un ejemplo de asunto trágico original: *La flor* de Agatón, obra perdida; intento, según parece, de drama burgués.

La tragedia no se obliga a abarcar la vida entera de un héroe, sino el suceso eminente de su lucha con la fatalidad, la cual tiene que ser conducida hasta el fin, teóricamente al menos. De aquí —otra vez— el apogeo y el desenlace. Y cuando la tragedia se aleja de la fórmula mítica para presentar un hecho histórico —la caída de Mileto de Frínico, *Los persas* de Esquilo—, entonces la unidad misma del hecho histórico determina el movimiento de un apogeo y un desenlace, puesto que los grandes hechos históricos ofrecen esta progresión. En cuanto a la exposición del tema, primer acto indispensable cuando se trata de un episodio inventado o imprevisto, la tragedia —puesto que opera sobre leyendas conocidas— o la sobrentiende o la esboza con los recursos de prólogos y diálogos.

La tragedia, pues, en términos generales, representa la culminación de un suceder que posee una nota de historicidad, sea real o mítica. Ora proceda de acontecimientos verdaderos, ora de ficciones míticas, el hecho trágico era, para la mente del espectador, un pasado, un pasado conocido, dentro del cual el poeta labraba con floreos anteriores. Este dato pretérito no puede aparecer a la mente sin venir asociado de una noción de su acabamiento, y no es otra cosa el desenlace. La lógica del hecho dramático se confunde aquí con la lógica del hecho histórico. La noción histórica "hecho-extinción" determina la noción dramática "apogeo-desenlace". De donde el accidente genérico o modo de ser de las obras dramáticas en aquella edad, tanto en virtud de las materialidades escénicas, según ya hemos visto, como por la índole misma de aquel teatro, impone la unidad de acción. Este principio, en este aspecto por lo menos no pasa de ser una fórmula descriptiva: expresa un uso, no una necesidad absoluta.

2) *La unidad de acción como principio lógico.* Aquí pasamos francamente de la postura descriptiva a la preceptiva.

La tragedia no es sólo una demostración pasional; no tiene por único fin sacudir el ánimo, sino que, como toda obra del espíritu, también debe contentar el entendimiento. Si el apogeo desordena, sólo el desenlace vuelve a ordenar. La continuidad apogeo-desenlace corresponde a la continuidad causa-efecto. La unidad de la acción dramática refleja la unidad del pensamiento racional. Según

esto, drama sin desenlace es un monstruo, como una causa sin efecto; un ente inconcluso, que puede admitirse para el análisis de las abstracciones, pero no como realidad. Drama sin desenlace sería tendencia sin objeto. La parte final de la tragedia —lo que algún comentarista del teatro isabelino llama el 4º y el 5º actos, por una comparación no siempre exacta con el teatro de Shakespeare— tiene por fin agotar las consecuencias y abrir vena a la "presión causal" concentrada en el apogeo.

El apogeo engendra la espera del desenlace. Ahora bien, no puede evitarse un margen de interpretación personal: si dos trágicos tratan la historia de Aquiles, puede ser que uno considere terminada su tarea cuando el héroe decide lanzarse a la batalla y, advertido ya de que se encamina a una muerte cierta, se hace segar la cabellera; y puede ser que el otro autor considere que su tarea no termina aquí, sino que necesita deshacer o desahogar todavía la presión causal de este nuevo y secundario apogeo. Este autor no dará su obra por concluida mientras no nos haya presentado el hecho último: el cadáver que los soldados transportan, la incineración, las honras solemnes y los juegos atléticos de los funerales. Uno y otro poeta han pensado llegar hasta las consecuencias esenciales, y ha sido materia de estimación personal el detenerse un poco antes —considerando el resto como obvio y secundario— o el llegar un poco más allá, con lo que sin duda se habrá respetado más fielmente el precepto. En principio, hay que llevar el desarrollo hasta la extinción del movimiento acelerado en el apogeo, hasta ese término de quietud exigido por la filosofía de la estabilidad. Los ojos del alma y los del cuerpo no están hechos para admitir la paralización súbita de los procesos exacerbados. Así razonaba Lessing sobre las artes plásticas —aunque hoy el cine y sus inesperados efectos aconsejan una revisión de esta teoría—; y ya se sabe que el símil de las artes plásticas pretenderá por algún tiempo gobernar la estética literaria. La tragedia griega, como género histórico e igualmente como concepto, arrastra, pues, un desenlace. Aristóteles levantaba el inventario de las reglas a que, desde antes, venía sometiéndose la escena griega; pero al mismo tiempo se creía, a menudo, en plena teoría del silogismo (Egger). La idea del desenlace dramático responde en su Poética a la idea de la conclusión silogística.

Siglos más tarde, cuando precisamente acontece la discusión de las unidades entre tradicionalistas y reformistas, el nuevo drama re-

volucionario encuentra, desde que aparece, un molde no menos riguroso. El teatro de Lope de Vega ya sea que también repita asuntos o argumentos del dominio público, ya sea que proponga hechos nuevos, insiste en la exposición previa y conserva el apogeo y el desenlace: y de aquí sus tres actos. Por lo mismo que el asunto ya no es ritual, por lo mismo que otras veces es imprevisto, obliga más estrechamente a recorrer las tres etapas: exposición, conflicto y solución. Prescindir de una de ellas es mutilar la obra. Además, de mero conflicto trágico, el apogeo tiende ahora a convertirse en enredo, intriga, enigma, rompecabezas, por cuanto se desea causar un efecto de novedad y sorpresa, al revés de lo que acontecía en la antigüedad. ¿Cómo podría, pues, el nuevo drama ser completo sin el desenlace? Un nuevo tipo de necesidad lógica sigue sustentando el precepto de la unidad de acción.

3) *La tendencia psicológica que lleva a la unidad de acción* presenta dos fases: *a)* la faz emocional y *b)* la faz intelectual, ambas gobernadas por un principio de economía.

a) Así como hemos dicho, al considerar la base lógica, que el apogeo es una presión causal y necesita la válvula o escape del desenlace, así podemos decir ahora que el apogeo es una presión emocional y necesita aflojarse y deshacerse en un desenlace que nos conduzca a la serenidad o, al menos, a la resignación. Antes hablamos de la espera lógica del desenlace; ahora estamos ante una espera cordial. El apogeo sin desenlace causa desazón, descompensación y asfixia, como la ola de Tennyson que nos suspende en lo alto y nunca rompe. La figura emocional coresponde exactamente a la figura lógica antes trazada, y entre ambas hay un paralelismo cabal que recuerda la ley térmica del enfriamiento. La tendencia a la unidad de acción es ahora un ansia de conforte moral: la victoria o la aceptación de la derrota, la restitución íntegra, o la aquiescencia al nuevo orden creado por el terremoto dramático. El drama puede traer un final feliz o infortunado, y esto último coresponde mejor a la idea clásica. Pero en ambos casos habremos descendido, desde una suspensión angustiosa, hasta un equilibrio irremediable. En el antiguo drama chino, dominado por la preocupación ética, el desenlace es siempre el premio de la justicia y el castigo del mal no debe, a diferencia de nuestro drama moderno, dejar preguntas sin respuesta.

b) No sólo la voluntad, también la representación de que habla Schopenhauer se interesa en la unidad de acción y, por su lado,

empuja también la tendencia psicológica que venimos analizando. La faz intelectual de esta tendencia se refiere, en efecto, a la representación del mundo por la mente. La inteligencia ha desarrollado sus formas en el ejercicio de la acción; se comprende que tienda a partir en orbes coherentes el flujo de la indecisa realidad. Imitando al cuerpo que la transporta, el alma aísla en objetos de acción (¡famosa tijera bergsoniana!) su imagen del mundo. La acción incorpora, si la contemplación abstrae. ¿Qué son estos orbes, estos objetos, estos cuerpos que, en lo teórico y en lo práctico, nuestra mente aplica como moldes sobre el flujo irrestañable que por todas partes nos baña? Son unidades, son números redondos: eso son. Hay una aritmética natural, producto necesario del cuerpo y del alma a un tiempo mismo. Tal aritmética natural apetece las unidades. La ontología no va más lejos: la unidad es una cosa trascendental, como la verdad, el bien y la belleza. Los trascendentales expresan una relación del ser, sin añadir a su noción accidente alguno; difieren del ser por un distingo racional y no por un distingo real (Santo Tomás, *Summa,* Q.V - XI, XVI). La unidad es un modo de concebir el ser, de representarlo en la mente. Un suceder sólo es un ser cuando nos aparece bajo especie de unidad. Un suceder creado, como el drama (y el de la literatura en general) sólo se crea por moldes de unidad, principio económico de la inteligencia.

Resulta, pues, que la unidad de acción dramática obedece a ciertos estímulos, los unos accidentales cuando provienen de la historia del género, los otros permanentes cuando derivan de la naturaleza humana. Pero ¿puede de aquí inferirse una ley artística inflexible? El sentimiento de la unidad ¿ha de sujetarse, en la operación poética, a un solo molde? ¿No hay aquí un margen de iniciativa, de libertad? ¿No es lo propio del creador poético el provocar una mutación de la sensibilidad y del hábito y, en el caso, una refracción en la línea de la unidad artística o hasta un cambio de mayor bulto? ¿No queda, acaso, cada época literaria definida por una nueva concepción de unidades, aunque ya nadie las llame así? Y lo que, en un primer amago, parece incoherente o escandaloso ¿no acaba por asentarse en el alma como una nueva armonía? Ante las manifestaciones revolucionarias del arte, el entender ¿no se reduce, en muchos casos, a acostumbrarse? El gusto —cosa tan cambiante— ¿es acaso más que un peculiar sentimiento de la unidad en este sentido nuevo que esta-

mos ya dando a la palabra? Y al trasponer la noción abstracta de unidad, como antes se la entendía, a las especies sensibles del arte ¿no se comete un abuso semejante al de querer explicar la belleza mediante simetrías cuantitativas? ¿No estamos ante una de esas formas mentales tan vastas que ya nada explican, y menos aún sirven para fijar preceptos o reglas prácticas? Pongamos un poco de orden en estas dudas, hasta aquí expuestas en tumulto y tal como fueron acudiendo.

Hemos visto cómo las tres unidades pueden reducirse, en sustancia, a la unidad de acción dramática y cómo ésta, en la práctica, vino a ser interpretada como una cadena causal entre la exposición, el conflicto y el desenlace. Hemos visto cómo esta interpretación vino a ser consecuencia de accidentes genéricos, y ha buscado su fundamentación en un principio lógico y en una tendencia psicológica de orden emocional y también de orden intelectual. El accidente genérico no ofrece la resistencia de una inquebrantable necesidad: el drama pudo haber sido de otro modo. El principio lógico aparece ya superado aun a ojos del sentido común: el drama no es un silogismo. La verdadera duda aparece cuando nos enfrentamos con los fundamentos psicológicos, ora emocionales o intelectuales. Y la duda ofrece dos aspectos: el histórico y el filosófico. El primero se refiere a los hechos de la literatura; el segundo, al precepto mismo. Los hechos de la literatura han contrariado a veces la interpretación clásica del precepto y, sin embargo, no han dado al traste con el drama. ¿Luego son falsos los fundamentos del precepto? Examinaremos separadamente los dos extremos de la cuestión.

1) La historia literaria nos muestra *a)* que el teatro, por una parte, olvidó mil veces la orden preceptiva, y esto hasta cuando quería obedecerla; *b)* por otra parte, nos muestra que, al olvidar la doctrina tradicional, el teatro no ha perdido necesariamente por eso, sino que, al contrario, se adaptó mejor a las necesidades artísticas de su tiempo.

a) Respecto a lo primero, aun dejando aparte aquellas caprichosas lucubraciones sobre el lugar y el lapso del tiempo dramático o la elasticidad que pudiera tolerarse en lo uno y lo otro; aun limitándonos ya a la unidad de acción entendida como una cadena causal (exposición, conflicto, desenlace), fácilmente advertimos que muchas veces la comedia española no "desenreda el enredo", antes lo violenta para poder terminar: que ofrece un desenlace puramente exte-

rior, sacrificando para ello las motivaciones psicológicas; que los personajes, más de una vez, se ven obligados a mudar de intención al final del tercer acto, para adaptarse al final del drama que no es verdadero desenlace. No necesitamos siquiera buscar ejemplos en Lope, más preocupado de divertir que de demostrar; tampoco en Tirso, donde el encanto artístico encubre algunas falsedades en la dinámica interna de la acción (asombra una mujer le hayan llamado "maestro en psicología femenina"); tampoco en Calderón, tantas veces tachado de convencional y que, sin embargo, alcanza en *El alcalde de Zalamea* una singular hondura humana, y en *La vida es sueño* y otras tantas obras pasmosa hondura filosófica. En el más mesurado de todos, en Ruiz de Alarcón, si aplicamos con absoluto rigor la idea del desenlace, ¿podremos decir que llegamos a un desenlace cuando el 'don García' de *La verdad sospechosa* tropieza, entre mentiras y equívocos, contra un muro sin salida y, obligado a casarse con persona ajena a su voluntad, acaba diciendo: "La mano doy, pues es fuerza"? ¿Es esto el final? No, esto es el comienzo de un drama. ¿Acaso invalida esto el mérito de la obra, tenida por modelo en su orden?

Los recursos artificiosos de la comedia hacen pensar, a veces, en esos médicos que olvidan al paciente cuando no lo tienen delante. El autor prescinde de las implicaciones creadas por la vida de su personaje; lo suprime cada vez que lo hace salir de la escena; lo guarda como en una cámara neumática donde no acontece nada de lo que sin remedio debió acontecer; lo vuelve a crear al sacarlo a escena; lo engaña allí con los únicos aspectos de realidad que quiere mostrarle; lo hace equivocarse con "tapadas" que por lo visto no se destapan nunca, y otros subterfugios parecidos; y así lo lleva maniatado hasta una conclusión cualquiera, para que pueda caer el telón del tercer acto.* Esta supresión de lo psicológico en aras de la rapidez llega a extremos rudos. En *La española de Florencia,* la reaparición de un hermano perdido sólo inspira estas palabras a su hermana —que ni siquiera se ha acercado aún para darle la bienvenida—

Mas, pues he visto a Alejandro,
una traza peregrina
he discurrido...

* Creo recordar que Mark Twain ha escrito un cuento de enredo que cada vez se complica más, y por fin ataja la pluma rogando al lector que acabe el cuento como pueda.

De todo esto resulta la degradación de la coherencia, y la insistencia sobre la mecánica exterior de los personajes. Lo que ya hizo quejarse a George Meredith, porque la comedia española llegó a figurársele una escena con el telón apenas alzado, donde sólo se ve el ir y venir de los pies. Y, sin embargo, esto mismo le da un peculiar sabor estético inconfundible, y ello explica que la misma novelística de Meredith descubra influencias del teatro español, a pesar de todo lo que diga... En fin, que el precepto no tiene valor necesario, y es tan acertado seguirlo como abandonarlo, pues de él no depende el encanto ni la calidad de la obra.

b) Si ahora abandonamos la época preceptista y más o menos obediente a los preceptos, para convertir los ojos a la era de libertad en que vivimos, nos encontramos desligados de las obligaciones rituales de la antigua tragedia y también del compromiso de desenredar un enredo. Si ya antes era frecuente que las obras no acabaran en un verdadero desenlace, hoy esto ni se disimula ni le sorprende a nadie. Basta que el drama muestre una situación interesante en sí misma. Basta un apogeo. ¿Y por qué no un mero planteo? El anunció de una tragedia es ya por sí un valor trágico. Y la tragedia puede suspenderse y quedarse ardiendo en la cúspide de su crisis. Más de una vez, los desenlaces que siguen a los apogeos nos parecen apagamientos y redundancias. El estallido basta por sí a la apetencia trágica, sin desarrollos discursivos que lo diluyan. El drama es la lucha; la posible reconciliación ulterior o cuanto después acontezca puede dejarnos indiferentes. Un motivo de utilidad práctica y aquel pueril argumento de que el público debe volver a casa reconfortado para dormir a gusto ni añaden ni quitan a la verdadera calidad estética; son consideraciones de orden ajeno. La no-tragedia que sigue a la tragedia parece inspirar los finales blandos de Lope y las soluciones casi siempre placenteras de los dramas cinematográficos, las cuales llegan para este fin a modificar lamentablemente los argumentos dramáticos y novelísticos que adoptan y adaptan. No hay verdadera objeción de orden literario contra el hecho de que se nos deje suspendidos en lo alto de la ola de Tennyson, o que se nos transporte en la "melodía infinita" de Wagner con 'Isolda' y 'Tristán', que nunca se acaban de morir, verdadera imagen de la agonía. Karol Chapek, en *La peste blanca,* entrega al porvenir el desenlace de su tragedia. No sé qué otra novela acaba con una interrogación: tras lo expuesto y lo acontecido ¿aceptará la heroína la invitación del héroe?

Creo recordar —sin poder ya verificarlo— que también *Le bonheur fou* de Giono se ataja de repente. La novela erótica de "Pauline Réage", *Histoire d'O*, acaba ofreciendo dos finales distintos. *Jeunesse se fane*, de Pierre Lièvre, sencillamente no acaba: la discusión entre padre e hijo sigue galopando toda la noche. En verdad, empieza con una hipótesis que luego se anula en otras hipótesis posibles. ¿Ejemplos novelísticos y no dramáticos? Sí, también ilustran el caso del drama. Lo que pasa es que los autores se sienten con más coraje para ciertas innovaciones en la soledad de la tarea novelística que en la plena exhibición dramática.

2) Si se quebranta el fundamento psicológico del precepto, cabe ya asimismo la duda sobre la firmeza del fundamento intelectual. Es decir ¿pondremos en duda aquella ansia mental de representarnos el mundo por objetos y por unidades en que antes nos hemos detenido? No es necesario. La invalidez del precepto sólo resulta de que el precepto pretenda erigirse en norma única e insustituible, como panacea o remedio exclusivo, cuando no es más que uno de los recursos posibles. La cadena causal "exposición-nudo-desenlace" no es falsa sino en cuanto pretende ser la sola contestura del drama. El atarse a ella puede conducir a una buena obra teatral; pero el desatarse de ella también. La norma del pensamiento discursivo no es la única manera de realización estética. El poeta nos dirá, si es sincero, que le da lo mismo invertir la serie, comenzar por el revés, barajar los términos, suprimir éste o aquél, con tal de que el efecto sea bello. Sucede que la flecha no dio en el blanco. La Preceptiva no es, al cabo, más que una pedagogía literaria. La pedagogía sólo adquiere sentido como teleología, con miras a un fin determinado. Si el fin es estético, y si en vez de él se nos propone satisfacer un orden o sistema ajeno al orden de la belleza, hemos sido víctimas de un fraude, de una tergiversación estimativa. Las unidades, a lo sumo, quedan como guías aproximadas de *ciertas* realizaciones dramáticas, las que dócilmente las procuran.

El drama como hoy lo entendemos y conocemos se ha desprendido de una masa original en que aparecen mezcladas, no sólo varias funciones literarias (líricas, narrativas), sino varias otras artes además de la literaria, y aun motivos religiosos y mágicos. Lo mismo aconteció en Grecia, en Occidente y en Oriente. El Nô japonés sólo en el siglo XIV o a fines del anterior se desliga de la danza y del can-

to, que integraban su conjunto religioso, ritual y lírico. Si así acontece en los orígenes, en la madurez vuelve a darse la inserción del drama en las otras artes, en el afán de lograr un género sintético. La ópera, más o menos definida, acompañó siempre al drama como una sombra tentadora. Tragedia antigua, ópera renacentista, drama musical wagneriano, misa poética soñada por Mallarmé..., allá van las Gracias danzando, enlazadas todas en sus corros. Primero por diferenciación aún escasa, y después por maduración ambiciosa, el escenario resulta el punto de asamblea para todas las formas líricas, coreográficas, musicales, en torno al episodio dramático, que hasta puede ser un mero pretexto trasparente. En rigor, nunca hubo verdadero divorcio entre las Musas. Al hacer la historia de las estructuras de la música, por ejemplo, no hay más remedio que exponer la historia del teatro, la pantomima, la danza, las vicisitudes de las formas líricas y métricas. Y quien emprendiere la historia del espectáculo dramático en general, con todas sus implicaciones no literarias, además de verse en el delicado trance —como acaba de acontecernos— de tomar en cuenta la Misa, deberá explicarnos el Carnaval, la Cuaresma, los actos y procesiones de la Semana Santa, el drama de Oberamergau, las pastorelas y otras cosas que se me olvidan. Tal poder sintético del drama se explica por sus tres virtudes: *1)* la oral o auditiva, la recitación que fácilmente se desliza hacia el canto; *2)* la espacial, espectacular o escénica, que fácilmente se desliza a la danza y, como lo hemos recordado, relaciona el drama con otras expresiones visuales o hechas para los ojos —circo, parada, desfile, pantomima; *3)* la temporal o representación de acciones, sin la cual las presencias humanas cristalizan en cuadro plástico o alegórico o en el "paso" de Semana Santa (relación con la pintura y con la escultura). El ser a la vez cosa del espacio y del tiempo, visual y auditiva, hacen del drama un adecuado sustentáculo para este racimo de las artes. Al darse la síntesis, hay artes que acuden a la cita con todo su vigor y riqueza; otras ganan o pierden en la asociación. Los casos de la danza sin música (nunca sin ritmo, espectro profundo de la música), los instantes del zapateado o la saltación, no pasan de ser accidentes. Los ensayos de Isabela Echesarry (baile en silencio) son meros caprichos. La pantomima, en cambio, sin duda gana con la música; y sin el episodio dramático, carecería de sentido. El drama, en su valor propio o literario, más bien se atenúa y opaca en la fusión, en la confusión, y muchas veces es ya sólo un pretexto,

porque el peso del espectáculo gravita bajo la atracción imperiosa de otras artes. La música puede destacar algunas aspectos líricos del drama; pero cuando envuelve al episodio en su atmósfera, se lleva consigo el interés artístico, a punto de anular la representación del actor. Para nadie es un secreto que los libretos del teatro musical no aspiran al valor literario del primer orden, así sean los muy acertados de Arrigo Boito, o aunque, como las leyendas wagnerianas, posean cierto interés documental respecto a los temas de la "Castalia Bárbara", para decirlo en la hermosa lengua de Jaimes Freyre. Las reinmersiones en la masa de las otras artes parecen concesiones del drama, pero acaso lo vigoricen, cuidadosamente administradas, como los baños litúrgicos a las diosas de la gentilidad.

1944

APÉNDICES

I

DEL DRAMA Y DE LA EPOPEYA

SE OFRECE una digresión sobre el teatro. Solemos ver a la persona dramática situada en su espacio y en su tiempo, encantada dentro de una atmósfera artificial o sueño artístico, pez cautivo que se agita y nos contempla desde la metáfora de su acuario. A lo sumo y por excepción, se le otorga la compañía de algunas muñecos o estatuas, *neuróspastas* o figurantes mudos que hasta cierto punto la remedan.

Pero olvidamos qué el personaje no está desnudo, sino incrustado en un ambiente. Así como hace años, en la *Parade* de Picasso y Cocteau —alarde cubista de los *ballets* rusos— los danzantes llegaban hasta la escena cargando a lomos las fachadas y las perspectivas de una calle, así los oficiantes del drama bien pudieran traer consigo esas cosas animadas o inanimadas entre las cuales todos vivimos, y que de alguna misteriosa manera —por ecología o por simbiosis— nos completan y una que otra vez nos explican.

En Dickens, gran poeta de las mansiones y las ciudades, la *bleak house*, por ejemplo, va adherida a sus moradores, o la fangosa avenida que conduce a los tribunales es una cola que arrastran los litigantes a pesar suyo. En la tragedia antigua el alcázar de Agamemnón, en Victor Hugo la catedral de París, son casi actores más que escenarios, y los héroes parecen transportarlos en sí o calcarse sobre sus muros como otras tantas sombras.

¿Y dónde dejamos los animales domésticos, integrantes de la persona? El Bucéfalo de Alejandro, el bridón blanco de Bonaparte, el Babieca del Cid, Rocinante el imperecedero? ¿Quién arrancaría sus galgos a los príncipes de Velázquez? El cine, al menos, acierta ya a mezclar con los caracteres humanos los perros y los caballos, fundiéndolos en el mismo empeño patético y concediéndoles cierta dignidad: las cabalgaduras de Tom Mix, la perra Lassie.

Y si el drama no logra, de alguna manera, embarcar en sus via-

jes a las cosas animadas o inanimadas que completan nuestra vida, entonces tendrá razón contra Aristóteles el epicúreo Filodemo, cuando afirma que, a este respecto, la epopeya puede superar a la tragedia.

Expliquémonos. Un día, entre las cenizas de Herculano, aparecieron algunos fragmentos de Filodemo de Gádara, valiosos por cierto, y más todavía si se considera que ahí, acaso por única vez, el epicureísmo se detuvo un instante a darnos explicaciones literarias. Porque si es verdad que el epicureísmo predicaba la contemplación gustosa de la existencia o —para usar los términos que ha usado Alfonso de la Torre en el siglo XV— la "visión delectable", lo cierto es que el epicureísmo, por singular paradoja, dejó pasar "sin pena ni gloria" —o con más pena que gloria— las artes y la poesía. Otro discípulo de la secta, Metrodoro de Lámpsaco, aun parece que escribió contra la poesía, tachándola de ociosa (y propuso unas horrendas interpretaciones alegóricas de Homero y de los mitos que preferimos olvidar). Por lo cual decía Plutarco que Epicuro y los huéspedes de su jardín no nos daban, al fin, y a la postre, los placeres que nos prometían.

Y, en efecto, aquella filosofía hedonística desperdició una preciosa oportunidad para defenderse contra la general acusación de sensualismo que todavía la persigue. Bien pudo mostrarnos que los goces estéticos y poéticos son la fuente más auténtica de la *ataraxía* y la *aponía;* pero no lo hizo. Y los despojos de Filodemo, despedazados y confusos al punto que no siempre sabemos cuándo habla él por sí o cuándo en nombre de su imaginado opositor (y ojalá sea éste el que negó a la música sus reconocidas virtudes), resultan ser las únicas manifestaciones de este orden que descubrimos entre los residuos de aquella filosofía, por lo demás dulce y apacible.

Sí —dice Filodemo en sustancia—, Aristóteles nos propone como objeto de toda poesía a los "seres operantes"; pero sólo entiende por tales a los seres humanos, según lo prueba la distinción que hace al punto entre los nobles y los plebeyos, los que se ajustan a la moral media, los que la superan y los que no la alcanzan. ¿Dónde quedan, pues, los objetos naturales, los fenómenos del mundo exterior, los seres sobrehumanos? (Salvo los pobres actores disfrazados ridículamente de divinidades, para dar alguna explicación en los prólogos del drama o para desatascar el desenlace si el poeta no halla salida.) ¿Dónde los animales, inferiores al hombre? Y si todo esto no cupiere

en el drama, confesemos que la epopeya lo acoge con la mayor facilidad.*

Así es: en la *Ilíada,* el río Escamandro habla con el río Simois; el caballo Janto habla con Aquiles; el arco de Pándaro rechina y cruje en el disparo —que es una manera de hablar—, y aun merece una verdadera biografía, en que se nos cuenta cómo lo hizo fabricar el arquero licio, "con las enormes astas de un íbice que medían diez y seis palmos".

13-XI-1958

II

NUESTRA LENGUA

1. Generalidades

1. El *habla* es el don de hablar, característica del hombre, que los animales sólo manifiestan en rudimentos, aunque a ellos les bastan para entenderse entre sí.

2. Por una parte, el hombre ha hecho el habla; por otra, el habla ha hecho al hombre: dos agentes que se modelan el uno al otro. El que deseaba labrar una estatua hizo un cincel: el cincel lo hizo poco a poco escultor.

3. El habla es una especialización oral de las señales que hace nuestro cuerpo para expresar lo que desea. Aunque esta especialización oral venció, por cómoda y económica, a las otras señales, éstas quedan aún junto al habla, sea que la refuercen o simplemente la acompañen, en los ademanes y en los gestos.

4. La *escritura* vino muchos siglos después para enviar a distancia, con la mayor exactitud posible, las señales del habla —concepto de fijación en el *espacio*—, y también para guardar las expresiones y el contenido del habla de modo que "no se lo lleve el viento" o no se olvide —concepto de fijación en el *tiempo.* A la escritura propiamente tal precedieron varios sistemas aproximados, como esos signos que aún se usan en las carreteras, etc. Y para los mensajes a distancia, se usaron y aún se usan varios recursos auxiliares: los

* Me he referido a esta opinión de Filodemo de Gádara en *La filosofía helenística,* III, § 145.

tambores y leños huecos o las fogatas del primitivo, las marcas del cuchillo en los árboles, los "telégrafos" de banderines y luces en los barcos, el verdadero telégrafo eléctrico, el teléfono, la radioemisión, etc.

5. El *lenguaje* es el cuerpo de expresiones orales en que se manifiesta el don del habla. Merced a la facultad del habla, el hombre posee un *lenguaje*. La *lengua* —o también el idioma— es el *lenguaje* que habla determinada comunidad: español, inglés, francés, nahua. Se dice "el *lenguaje*", en general; se dice "los idiomas", "las lenguas", conjunto de particularidades; o, concretamente, "esta lengua", "aquel idioma".

6. *Habla, lenguaje, lengua, idioma* son términos que se usan con cierta indiferencia unos por otros. La frontera no está trazada. El objeto de haberlos distinguido aquí ha sido tan sólo el explicar algunas nociones principales, de la más abstracta a la más concreta. Por *habla* suele entenderse también la selección personal que cada uno hace habitualmente dentro de su lenguaje: "En el *habla* de Fulano no está el llamar *ebrio* al *borracho*".

7. El habla, y por consecuencia el lenguaje, los idiomas o lenguas, *no se han ajustado absoluta y totalmente a un sistema mental inflexible*. Aunque la inteligencia y la razón los han tutoreado en mucha parte, también en mucha parte han crecido espontáneamente como los árboles.

8. La *Gramática* da las reglas de los usos que se consideran preferibles, pero ni puede abolir los demás usos, ni es siempre indispensable que lo haga (fuera del trato de buena educación o las funciones de la cultura), ni ella misma logra defenderse del empleo inveterado de formas ajenas a toda lógica. Por ejemplo: saltar la comba —que aquí decimos "la cuerda"— "a pie juntillas", frase que se considera correcta, aunque lógicamente debiera ser: "a pies juntillos".

9. En nuestro lenguaje se descubren fácilmente *residuos del pensar primitivo*, que no corresponden al estado actual del conocimiento o la ciencia, y bien mirado hasta pueden ser antropomorfismos risibles, como el atribuir sexo a los objetos mediante los llamados "géneros", declarándolos convencionalmente masculinos o femeninos: *El* banco; *la* silla, *el* sol, *la* luna. Para estas últimas palabras la convención es inversa en alemán, donde *Sonne* es femenino, y *Mond* masculino. Por aquí se ve lo arbitrario y casual de estas atribuciones.

10. El lenguaje, y por consecuencia los idiomas o lenguas, no ofrecen *formas fijas* y nacidas de una vez para siempre en el estado que nos es habitual, en el que usamos. Se han modificado con el *tiempo* y se modifican en el *espacio.* El español que hoy hablamos no es igual al español del *Poema de Mío Cid* (siglo XII). Y, dentro de una sola época, la nuestra, el lenguaje del norte de Francia difiere un poco del lenguaje del mediodía. No se habla español exactamente lo mismo en las Provincias Vascongadas que en Aragón o en Andalucía. Hay diferencias entre el lenguaje del norte de México (digamos, Monterrey) y el del sur (digamos, Mérida); entre el del este (digamos, Veracruz); y el del oeste (digamos, Guadalajara). En general, no se habla el español lo mismo en España que en Hispanoamérica o en Salónica.

11. Esta variabilidad del lenguaje no es consecuencia única de la variabilidad del tiempo y del espacio; sino que el lenguaje, corriendo como un río por distintos cauces (distintos ambientes naturales, comarcas donde quedan residuos de distintas lenguas anteriores, o que sufrieron distintas invasiones de otros pueblos de diverso idioma, o simplemente contactos y vecindades con distintos grupos extranjeros), acarrea al paso variados sabores y matices; ya en la construcción de frases, ya en la forma de las palabras, ya en las pronunciaciones, acentos, "tonadas" y maneras de hablar.

12. Un idioma varía con el tiempo, con el espacio, con las circunstancias de su desarrollo. Nunca está completo en parte alguna. Nunca acabado de hacer en ningún momento. Por eso resulta una falsedad ese criterio que atribuye al idioma una entidad final y absoluta. Por ejemplo, se dice y repite: "En aquella época la lengua no estaba aún madura". ¿Madura con respecto a qué modelo ideal? La lengua de cada época está prácticamente madura para tal época. Si resucitara un hombre de la Edad Media, nuestra lengua no le parecería cosa madura, sino una incómoda corrupción.

2. Latín y romances

1. Así pues, la vida de las lenguas se reduce a la evolución o cambio en el espacio y en el tiempo. Y esto aconteció con la antigua *lengua latina,* una de las más importantes del importantísimo grupo o conjunto de lenguas emparentadas llamado *indoeuropeo.*

Los cambios se fueron acentuando, y al fin sucedió como si el latín anterior hubiera tenido un puñado de hijas: nuevos estados, nuevas apariencias de la madre. Ayer se consideró que estas transformaciones eran decadencias. Un secreto instinto policíaco de perseguir y delatar culpas presidía a estos juicios. Hoy se entiende y admite que las transformaciones son legítimas, por responder a las nuevas condiciones y necesidades de distintos lugares y tiempos.

2. La *lengua latina,* conforme se deshacía la unidad del antiguo Imperio Romano, fue dando origen, por toda la antigua Romania o sea en los distintos territorios de su dominio, a las llamadas *lenguas románicas* o romances: el italiano, el francés, el provenzal, el catalán, el *español,* el portugués, el indeciso reto-romano (valles alpinos al nordeste de Italia y al sudeste de Suiza), y finalmente el rumano, en la antigua Dacia romana, hoy muy mezclado de vocabulario eslávico y otros elementos.

3. Había en la Antigüedad *dos latines.* Uno es el latín literario en que escribieron Horacio y Cicerón; suerte de lengua artificial e instrumento de la cultura. Otro era el latín de la conversación y el uso diario, el latín vulgar, que se siguió hablando en los lugares conquistados por Roma aun después del año 476, caída del Imperio Romano. Aunque en estos lugares había funcionarios y oficiales que escribían la lengua literaria y hablaban el latín vulgar de la gente educada, los dominaba numéricamente la inmensa población de soldados, colonos y campesinos que hablaban todavía más a lo plebeyo el latín vulgar, y que además se dejaban influir por los contactos con los pueblos nativos, de hablas diferentes. Y todos estos factores, obrando de consuno, fueron dando origen a las mescolanzas de que han nacido los romances. Singularmente cuando las invasiones bárbaras dejaron a cada antigua colonia entregada a sus propias fuerzas.

Así acontece por toda la antigua Romania. En la alta Edad Media, hasta hubo Padres de la Iglesia que recomendaban a los predicadores usar en sus homilías y sermones ese latín ya adulterado y plebeyo, para que mejor los entendiera la gente humilde, las ovejas predilectas del Cristianismo.

4. Van configurándose los *romances,* que todavía se deshacen por las orillas y dan, como brotes, unas seudolenguas ya de tercera instancia o *dialectos.* Dejaremos a los pobres dialectos, aunque sean también brotes legítimos, en su mala opinión y su fama equívoca

(¡otra vez el prejuicio policiaco que tanto ha enturbiado los estudios lingüísticos!), para sólo hablar ya del español, nuestra lengua.

3. El español

1. Nuestra lengua, el *castellano* que se llamará *español* cuando domine prácticamente al país, entra desde el norte de España como una cuña o cuchilla, y luego se expande hacia los litorales que, en sus peculiaridades propias, ofrecen ciertas semejanzas. El castellano nunca pudo nivelar esas disidencias. Entre el castellano y las zonas que no llegó a invadir del todo hay, naturalmente, zonas intermedias. Y hoy casi podemos decir que el español defiende sus dominios actuales con un sonido gutural y tajante, que le es bien característico: reina plenamente el español, hoy por hoy, dondequiera que se escucha la *j*, dondequiera que se esgrime al hablar el machete de la *j*.

2. Al correr del tiempo y según las vicisitudes históricas, la lengua española ha recibido, sobre la masa original del latín vulgar vuelto romance, ciertos elementos de otras lenguas peninsulares prerrománicas: elementos ligures, turdetanos, vascos, fenicios, cartagineses, griegos; y luego, aportaciones de lenguas no peninsulares, como los términos guerreros y otros tomados a las hablas germánicas, las palabras árabes —más bien para la administración y la cultura—, etc.

3. Entre todas estas lenguas peninsulares ajenas al romance, el caso más singular es el caso del vasco, vascuence o vascongado, "sagrado chorro de piedras" que decía un poeta. Esta extraña lengua quedó enquistada en la Península como una supervivencia de remotas edades. Ha dado lugar a muy detenidas investigaciones y también a las fantasías más desorbitadas. Tiempo hubo en que se la declaró la lengua del Paraíso. La ciencia ofrece hoy, sobre su origen, tres hipótesis principales: *a)* que es lengua camítica, africana, afín del bereber, el copto, el cusita y el sudanés; *b)* que es lengua fundamentalmente caucásica; *c)* que es una mezcla de ambas corrientes.

4. Los varios romances, hijos del latín, palpitan ya a principios del siglo VIII. Cuando los árabes invadieron a España, ésta conservaba la unidad lingüística, el latín de su tiempo, abuelo del castellano.

Los hispanorromanos que se refugiaron en el norte fueron ensan-

chando su dominio a partir del siglo XI. A esto se llama la "Reconquista". Para esos días, en España hay ya un mosaico de lenguas: además del castellano, hay el catalán, el gallego-portugués, el leonés y el mozárabe llamado a desaparecer.

5. La lengua castellana o romance vulgar comienza a configurarse de modo titubeante desde el siglo IX hasta el siglo X. Los diplomas y documentos notariales de la época, que pretenden redactarse en latín, se van dejando penetrar cada vez más por el nuevo modo de hablar como por una humedad del subsuelo. En las *Glosas emilianenses* y en las *Glosas silenses* (monasterios de San Millán y de Silos), ambas del siglo X, estas nuevas formas se usan ya de modo consciente.

6. Entretanto, por influencia de los inmigrantes "francos", aparecen los primeros galicismos, cuya introducción no ha de cesar ya a lo largo de la Edad Media. Naturalmente, esos galicismos han dejado de serlo, han sido ya absorbidos por el castellano y pertenecen a su auténtico patrimonio: *homenaje, mensaje, palafrén, deleite, vergel, manjares, viandas,* etc. Así ha sucedido ya en nuestros días con los anglicismos "mitin", "líder", "club". Estas absorciones de vocablos extranjeros forman parte del desarrollo normal de los idiomas. Hoy estamos plenamente seguros de que estamos hablando español cuando usamos palabras de diverso origen, como "arroyo" (voz de substrato prerromano), "pájaro" (derivada del latín), o "alcázar" (procedente del árabe) (ver I, 12 y IV, 5).

7. La épica naciente canta ya a los Condes de Castilla, llora a los Infantes de Lara y a Sancho II, caído en el sitio de Zamora. Pronto ocurre en toda la Romania algo como un desperezo que hoy llamaríamos "nacionalista", manifiesto anhelo de poner en valor, y en la lengua que de veras se habla, las realidades actuales y circundantes. Ello determina el triunfo del romance. El latín queda relegado a la función de lengua auxiliar. Las hijas se emanciparon de la madre, y la confinaron en los menesteres humildes propios de la vejez. Antes de mediar el siglo XII, con el cantar de *Mío Cid,* la lengua entra ya por el camino real de la literatura. En el siglo XIII, la adopción del romance es definitiva.

8. Pero no nacen a un tiempo todos los géneros. Don Alfonso X el Sabio, gran organizador de la prosa histórica y didáctica, se pasa de buena gana al gallego-portugués cuando quiere ejercitarse en la poesía lírica y cantar a la Virgen María, como si todavía la

adusta lengua castellana no se acostumbrara a estos primores y encantos métricos.

Sin embargo, de tiempo atrás las intenciones líricas del castellano venían ensayando salidas aventureras. Había canciones en árabe o en hebreo (las *muwachahas*) que admitían, hacia el final, y a modo de lujo, palabras y aun frases enteras en romance (las *jarchas*). Se asegura que esta singularidad comenzó a principios del siglo x, pero la mayoría de estas canciones, data de los siglos xi y xii, hay unas tres en el siglo xiii, es decir, en tiempos de Alfonso el Sabio, y aún aparece alguna en pleno siglo xiv, sin duda manifestación artificial de arcaísmo.

9. Echa a andar la lengua española. A la etapa arcaica sucede la prosa de Alfonso el Sabio. El español medieval se acerca al humanismo (siglo xv), y aparece el español llamado por los filólogos "preclásico". De 1525 en adelante, entramos en el Siglo de Oro, y la gran expansión imperial de España se refleja en la nueva musculatura de la lengua. El español ha llegado a ser lengua universal, y se permite las audacias barrocas (gongorismo, conceptismo), Y nos asomamos a América.

10. Como resultado de emigraciones y conquistas, la lengua española —además de hablarse en la Península— se habla hoy en nuestras Américas continentales e insulares, en las Filipinas y en las Canarias, en regiones de África, Turquía y Grecia, y en el sudoeste de los Estados Unidos, que antes fue región hispanomexicana.

4. América y México

1. Acercándonos a lo nuestro, y acéptese o no la hipótesis del "andalucismo americano", conviene recordar estos hechos: *1)* la proporción de andaluces, extremeños y murcianos que pasaron a la conquista de América parece haber sido de un 50 por ciento; *2)* Sevilla y Cádiz monopolizaron durante los dos primeros siglos el trato y comercio con América o, como se decía entonces, con las Indias; *3)* en el siglo xvi acontece una intensa transformación fonética en la lengua peninsular. El español que se hablaba entonces es más o menos el que llevaron a Oriente los sefarditas expulsados de España. Pero esta lengua se estancó entre los judeo-españoles, y allá conserva hasta nuestros días abundantes formas anticuadas.

En América, al contrario, la transformación se acentuó de la manera que todos conocemos.

2. En el grupo hispanoamericano, se dibujan con mayor o menor aproximación cinco zonas lingüísticas: *1)* una zona de Estados Unidos, la meseta mexicana y parte de Centroamérica; *2)* costa mexicana del Golfo, parte de Centroamérica, las Antillas, Venezuela y una faja del litoral colombiano; *3)* el resto de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia; *4)* la zona rioplatense, con el Paraguay por centro, y *5)* Argentina y Chile. Téngase en cuenta que este trazo es todavía muy indeciso. El verdadero mapa lingüístico de nuestras Américas está todavía por hacer.

3. El principio de economía de Fermat es tan válido en física como en fisiología y en psicología. Desde luego, este principio tampoco puede ser ajeno a las evoluciones lingüísticas. Tal principio permite asegurar desde ahora que el español del futuro evolucionará hacia el ahorro de esfuerzo. Acaso acabe por imponerse el modo de hablar hispanoamericano. Este modo de hablar se considera sumariamente como el "andalucismo de América". Pero procede más bien de los vulgarismos y plebeyismos comunes a la soldadesca peninsular reclutada para la Conquista. Desde luego, hay vastas regiones de España que confunden, como América, la *z* o la *c* suave con la *s*, y donde espontáneamente se pronuncia la *y* en vez de la *ll* castiza, la cual se aprende artificialmente a pronunciar en las escuelas. Si en efecto la evolución se encaminase por la línea de la economía o comodidad, el término extremo pudiera llegar a ser el "antillano", que, por huir los tropiezos de las consonantes, se deshace a veces en un verdadero flujo de vocales. (Recuérdese el juego verbal llamado precisamente "fuga de consonantes".) Si así fuere, acontecería algo semejante a lo que aconteció cuando aparecieron las lenguas romances, que poco a poco tomaron el sitio de la lengua madre latina. Las hijas americanas estarían entonces llamadas a recoger la deslumbrante y honrosa herencia peninsular, pues hay un paralelismo entre la latinización de España y la hispanización de América. En estos casos, no es indiferente en manera alguna la situación que ocupan los pueblos en el mundo. La decadencia o el florecimiento políticos determinan decadencias o florecimientos lingüísticos. No sabemos lo que el porvenir nos depara.

Por supuesto, esta evolución, si llega a acontecer, todavía requerirá algunos siglos, y más de los que requirió la transformación

del latín en romance, pues los elementos de comunicación son hoy mil veces más activos y eficaces que entonces, así como los recursos de fijación por medio de la cultura lingüística. Además España e Hispanoamérica hablan por suerte la misma lengua, y la evolución posible abarcará a ambas, no habrá una verdadera separación como entre el latín y los romances.

4. En México hay cuatro zonas lingüísticas que se distinguen fácilmente: *1)* el Norte de la República, no tan uniforme como parece; *2)* la altiplanicie central, dominada por la ciudad de México que le imprime su carácter, como Castilla lo imprime a España; *3)* las "tierras calientes" de la costa oriental, sobre todo Veracruz y Tabasco; *4)* la península de Yucatán, cuyas características comienzan en el estado de Chiapas y se alargan hacia Centroamérica.

5. Sin pretender en modo alguno agotar el tema, que requiere estudios especiales, sean a título de ejemplo, unas cuantas peculiaridades mexicanas.

De una manera general, se advierten en nuestra pronunciación las tendencias a suavizar la *j*, haciéndola más delantera o acercándola un poco a la *h* inglesa; a prolongar un poco la *s*, no encorvando la lengua hacia arriba como en España, sino manteniéndola plana, al modo de la *s* francesa; singularidad de la ciudad de México sobre todo, que ha hecho decir a un dominicano: "esto es un mar de *eses*, del cual emerge uno que otro sonido"; lo que recuerda un poco la pronunciación guipozcoana, donde al "cocido" le llaman "loss cossidoss", plural que aumenta la extrañeza. También se advierte la inclinación a convertir la *ll* y la *y* en *g* sonora francesa, por las regiones de Puebla y Orizaba y quizá otras, como se hace en la Argentina. En la meseta central hay afición a eludir un poco las vocales, apretando las consonantes, al revés de lo que pasa en Veracruz o en las Antillas, de modo que aquí se da una "fuga de vocales". Nuestro gran poeta Luis G. Urbina solía saludar a sus amigos con esta frase: "*¿Cóm t' va viejcit?*" También se tiende a articular con exceso las pronunciaciones difíciles: *exactitud* en lugar de *esatitú* que generalmente se permite el pueblo español. A veces este escrúpulo llega a excesos que hacen sonreír un poco a los españoles ante los turistas de nuestro país. (Esta exageración del cultismo puede relacionarse con cierto alambicamiento en las expresiones: "No pude *localizar* a Fulano": en vez de *encontrarlo* o *dar con él.*) En cuanto al vocabulario, naturalmente influyen los estratos de las

distintas lenguas indígenas. Y quedan, en el habla culta, formas anticuadas como "fierro" por "hierro", sin contar las que se conservan en el campo y entre la gente humilde, como "truje" por "traje", "priesa" por "prisa" o "mesmo" por "mismo": todo ello, supervivencias del siglo XVI en que por primera vez nos visitó la lengua española.

La influencia predominante de la cultura francesa en cierto época trae una contribución de galicismos, no sólo a México, sino a toda Hispanoamérica ("capitoso", por "embriagador" en ciertos poetas del Modernismo): y hoy se deslizan numerosos anglicismos en México por la vecindad con los Estados Unidos y las mutuas relaciones cada día más estrechas de la economía, la industria, los deportes. Nótese que la misma Intervención Francesa dejó residuos entre nosotros ("mariachi" —música para la boda o *mariage*— y, hasta hace varios lustros, "el versa", como se llamaba en los restaurantes capitalinos de lujo al que servía el café). Y adviértase que aun las cartas o minutas de los restaurantes contribuyen a la introducción de extranjerismos.

En cuanto a las construcciones, la variedad es mucha, pero, en suma, el mexicano no tiene que vencer demasiadas resistencias para conformarse con el ideal general de la lengua. No tenemos *voseo,* sino que somos región de *tuteo.* Y ya en Chiapas, por ejemplo, se encuentran algunas formas verbales típicas de la América del Sur, como "sentate", por "siéntate", etc.

Algunos verbos transitivos y algunos neutros se usan impropiamente con el pronombre *se* (ya haciéndolos dativos éticos, o ya reflexivos, como les llama la Gramática): "*se* raptó a una mujer", "el ganado *se* abreva", en vez de "raptó" y "abreva", sin el *se.*

Los falsos cultismos, los alambicamientos de expresión y los barbarismos se perciben ahora más que antes entre la gente muy diversa y de muy distintas clases y niveles que recluta la radio.

Hay ciertas tendencias estilísticas propias, como en todas partes, y una muy peculiar es el empleo cariñoso de los apodos que designan defectos o mutilaciones de la persona: "¿Qué me cuentas, *cojito?*" "¿Qué pasa, *tuertito?*"

El uso y abuso del diminutivo es característico: un "ratito", un "ratitito", "tantito", "merito", "lejitos".

Se abusa mucho del *qué* en las preguntas "¿Qué mañana estarás en tu casa?" en vez de: "¿Estarás mañana en tu casa?" Se usa

con frecuencia el *hasta* al revés: "Estaré en casa *hasta* las once", cuando se ha querido decir: "*No* estaré en casa *hasta* las once, pues antes andaré en negocios por la calle". Hay torpeza en algunos empleos del *en*: "Te veré *en* la tarde", en vez de "por la tarde", o "a la tarde", etcétera.

Así como, en España, algunos tienen el abominable vicio de salpicar las frases con vaciedades como "¿me entiende Ud.?", "¿verdad?" y otras al mismo tenor ("Anoche ¿verdad?, estaba yo cenando, ¿me entiende Ud.?, cuando se oyó un tiro"), así en México padecemos el abominable vicio de meter por dondequiera en las frases el estribillo "este", sin duda para cubrir momentáneos oscurecimientos mentales. El resultado es una suerte de insoportable tartamudeo psicológico: "Anoche, *éste*, a la hora de cenar, *éste*, se me ocurrió, *éste*, que hoy podríamos tratar nuestro asunto".

Y una condición ya más social que lingüística está en el deseo predominante de hablar a medio tono y sin levantar mucho la voz. El español peninsular habla generalmente en voz más alta y, comparada con la nuestra, algo imperiosa en apariencia, lo que desconcierta un poco a los mexicanos cuando van por primera vez a España.

Ya se ve que la observación anterior no es una censura, pero aun las censuras que arriba quedan mencionadas no significan que todo sea error en la manera de hablar de los mexicanos, la cual, por lo contrario, ofrece manifiestos encantos y atractivos como lo reconocen propios y extraños: así la conservación de ciertos términos castizos y legítimos que en España van cayendo en desuso ("angosto" por "estrecho", como allá dicen casi siempre); la conservación de ciertos sentidos propios que en España se han pervertido (allá dicen "hábil" para decir "bribón"); la tendencia natural a la rotundidad de las frases y su construcción coherente, en vez de las expresiones o interjecciones vacías y en vez de las frases que empiezan por dondequiera y acaban de cualquier modo, vicios que en otras partes se advierten con alguna frecuencia; la manifiesta pulcritud de algunos usos en labios plebeyos (aquí nadie dice "*me se olvidó*"); y un no *sé qué* de la antigua cortesía nacional que ha logrado salvarse a despecho de las violentas transformaciones sociales y que trasciende a las fórmulas de la misma conversación, etc. A esto pudiéramos fácilmente añadir otras condiciones recomendables en la lengua de los mexicanos, pero ello nos llevaría muy lejos.

Dejamos fuera de este rápido análisis muchísimas otras peculiaridades secundarias o regionales que han sido objeto de abundantes monografías. Se ha dicho que la conquista lingüística de México no ha terminado aún.

6. Por toda España y desde el Bravo hasta Patagonia —las zonas por excelencia de la lengua española— se da naturalmente, como sucede en otras lenguas, el duelo entre el "academismo" por una parte, o tendencia a seleccionar, sobre la masa común de la lengua, lo que parece más recomendable y propio de la gente educada, y por otra parte, el "popularismo" o deseo de aceptar cuanto se dice, sin calificarlo ni someterlo a censura. Este duelo se da en mayor o menor grado y aparece cruzado de ciertas corrientes transversales. Así, se creería al pronto que en España predomina el academismo en la lengua común, cuando lo cierto es que, en algunas clases sociales de Hispanoamérica, muchos modos peninsulares parecen plebeyos, y que estas clases hispanoamericanas exageran su esfuerzo por hablar con decencia hasta el alambicamiento (ya lo observamos antes de paso), así como también se resisten más al neologismo que el público y el lector españoles. ¿Acaso, como se ha afirmado, se siente América menos dueña de la lengua que España? Esta afirmación es algo ligera y apresurada, algo sumaria aunque seductora a primera vista.

La Academia Española, a través de su órgano que es el Diccionario, procede con justa cautela ante neologismos, regionalismos y americanismos, y en cambio, como el Diccionario es obra acumulada de varias generaciones, en él se conservan inconscientemente términos ya incomprensibles o muy anticuados. Ante esta actitud, se alza la de muchas autoridades que ya no soportan un Diccionario *antológico,* sino que desean un Diccionario con las puertas abiertas de par en par a cuanto se dice y se habla. Y lo que se aplica al léxico en los diccionarios, puede aplicarse a las morfologías, la pronunciación, la sintaxis.

Entre uno y otro extremo hay que buscar un cuerdo equilibrio, con miras siempre a respetar la unidad, la base idiomática de la lengua. Así lo reconoce la Academia Española, que ya en su Diccionario Manual da un paso prudente hacia la transacción. La nueva edición de su Diccionario oficial muestra en tal sentido un notable progreso, y últimamente ha emprendido trabajos lexicográficos de suma importancia que poco a poco han de publicarse.

Este género de problemas que el físico llama "problemas del equilibrio dinámico o equilibrio en movimiento", más que asunto de teoría y doctrina son asunto de instinto, sentido práctico, tacto y buen gusto.

Aquí sucede lo que con las Constituciones democráticas: que el pueblo soberano siempre tiene derecho a modificarlas o cambiarlas por otras, pero si lo hace todos los días nunca vivirá conforme a una política civilizada.

V

A CAMPO TRAVIESA

HROTSVITHA

Rara avis in Saxonia visa est, exclamaba Bodo. En edad oscura —siglo X—, en tierra bárbara de Sajonia, la abadía de Gandersheim (Orden de San Benito) era un oasis, y lugar que merece la atención del historiador del teatro, como lo merecerá, por ejemplo, la casa real de Saint-Cyr en pleno siglo XVII, o la de Aranjuez en tiempos de Villamediana y de Góngora para las comedias de aparato. Allí escribía sus obras latinas la monja Hrotsvitha o Rosvita: *Ego clamor validus Gandesheimensis,* que por "voz sonora" traducía ella el significado etimológico de su nombre. Allí, entre otras cosas, escribía las seis comedias que nos han llegado y que, según Villemain, Magnin y Philarète Chasles, fueron sin duda representadas ante el obispo diocesano y su clero, las damas del ducado y los altos dignatarios de la corte imperial, sin contar la vaga multitud admitida al fondo del auditorio y los siervos monásticos que se agolpaban en la anchurosa escalinata. Pero hoy, siguiendo a Du Méril y a Fernández Espino, pocos creen ya que estas piezas hayan sido representadas.

La monja escribía —según nos dice en un prefacio— "para evitar que el ocio enmoheciese el escaso ingenio que el cielo le había otorgado", y para obligarlo a dar algún eco en loor de Dios bajo el martillo de la devoción religiosa. Sus obras fueron primeramente publicadas en Nuremberg, 1501, por Conrado Celtes, poeta laureado del emperador Maximiliano, y se dividen en tres libros:

I. Ocho leyendas: 1) La *Natividad de María,* en hexámetros leoninos, como lo eran todos los suyos, fundada en el protoevangelio apócrifo de Santiago, supuesto hermano de Jesús; 2) *Ascensión de Nuestro Señor,* también en hexámetros, sobre un texto griego vertido al latín por el obispo Juan; 3) *Pasión de San Gandolfo mártir,* víctima de los desmanes de su esposa Ganea ("la disoluta"), la cual recibió un castigo singular: *In poenam perfidiae venter illi quoad viveret perpetuo crepabat,* lo que, para poesía engendrada en un convento de monjas, nos muestra que cierto buen humor grosero no era extraño a los piadosos asilos; 4) *Martirio de San Pelagio en Córdoba,* según lo contó a la monja un español testigo del caso, poema donde se deslizan algunos curiosos hispanismos como *rostrum*

por *facies,* que obtuvo en Portugal y España extraordinaria celebridad, según consta por Ambrosio de Morales y Jorge Cardoso, y que fue recogido en la colección de los Bolandistas bajo la fecha del 4 de febrero; 5) *Caída y conversión de Teófilo, archidiácono de Adona en Cilicia,* fuente del *Milagro* escrito sobre igual tema por el trovero Rutebeuf en el siglo XIII, y antecedente de lo que vendrá a ser, en el siglo XVI, la leyenda de Fausto; 6) *El esclavo exorcizado por San Basilio,* otro Fausto ofuscado por el amor, si Teófilo lo había sido por la ambición, y nueva derrota del demonio que recordaba a la gente de Gandersheim cierto milagro atribuido a otra Hrotsvitha anterior, cuarta abadesa del convento; 7) *La pasión de San Dionisio,* con el patético viaje del santo decapitado; 8) *Pasión de Santa Agnés, virgen y mártir,* escabroso asunto sacado de San Ambrosio, caso de la pureza femenina condenada al prostíbulo, cuya desnudez cubre y resguarda de repente una tupida y súbita cabellera. Un corto fragmento de prosa sirve de epílogo a las leyendas y de prólogo a los dramas que vienen a continuación.

II. Seis comedias, según el estilo de Terencio, y en prosa rítmica latina; donde la monja declara haber deseado sustituir, a los extravíos de las mujeres paganas, la resistencia de las vírgenes pudorosas, lo que obliga naturalmente a poner a prueba su virtud, aunque siempre con pluma discretísima y casta: 1) *Gallicanus,* pieza en dos partes inconexas: *a)* un general que, por sus hazañas, merece la mano de la hija de Constantino y que, convertido al cristianismo, renuncia a su esposa para consagrarse, como ella, al celibato; y *b)* martirio de Juan y Pablo, limosneros de Constanza que han convertido al cristianismo al general Galicano. 2) *Dulcitius,* en tono de comedia, como hoy diríamos, por cuanto, sin perder de vista el objeto piadoso, también es provocante a risa, donde la farsa adelanta sin embarazar para nada la historia del martirio impuesto a las tres hermanas, Agape, Quionia e Irene; farsa llena de efectos teatrales que anuncia ya las arlequinadas y marca un instante en la evolución del teatro anterior al Renacimiento. Estos efectos teatrales —como el tizne de las marmitas con que se embarra el enamorado en un momento de locura— son los que han hecho pensar a algunos que estas piezas fueron efectivamente destinadas a la representación. 3) *Callimachus,* drama de adivinaciones ya románticas, pintura de la pasión amorosa entre ráfagas de melancolía germánica e inclinaciones suicidas y adúlteras que anuncian el siglo XIX, para no hablar de la poesía céltica,

o bien de la misticidad sofística de Romeo. 4) *Abraham*, según cierta leyenda del siglo IV traducida por Arnauld d'Andilly en sus vidas de los padres del desierto; historia de un ermitaño y su sobrina, quien ha escapado de su celda para dedicarse a la mala vida: historia de buen diálogo y rápida acción que acaba en el arrepentimiento de la pecadora. Sin duda el mejor de los seis dramas. 5) *Paphnutius*, tema semejante al anterior, en que un solitario convierte y reduce a una cortesana, Tais, entre pedantescos alardes que afean la obra. El tema ha inspirado obras posteriores de muy diferente tono e intención: Barelette, predicador jacobita del siglo XV, ha usado a su modo, en la cátedra sagrada, esta leyenda de Pafnucio. Erasmo —*Coloquios*— vuelve sobre ella en una escena burlesca llamada *Adolescens et scortum*. Decker, poeta inglés contemporáneo de Jacobo I, llevó el asunto a la escena londinense con el grosero título *The honest whore*, que anuncia el de Sartre, *La putain respectueuse*. Finalmente, la *Tais* de Anatole France ha popularizado la historia, prestándole nuevo sentido. 6) *Sapientia*, también llamada *Fe, esperanza y caridad*, dramatización de leyendas en boga durante los siglos V y VI, donde no falta un toquecillo alegórico que anuncia las *moralidades* medievales, y cuyo final extático y grandioso ha hecho pensar a los críticos en el desenlace del *Edipo en Colona*. Tal es el teatro de la monja Hrotsvitha, que recuerda la pintura de Cimabue o los grabados de Lucas de Leyden: única manifestación de la escena europea en el milenio que va desde Séneca hasta las primeras representaciones cristianas. "No deja de ser una de las curiosas ironías que suele ofrecer la historia —observa Menéndez y Pelayo— el que las primeras escenas lupanarias del teatro moderno hayan sido trazadas por la pluma castísima de una religiosa que en su mismo atrevimiento revela la pureza de su alma y la rectitud de su intención."

III. *Panegyris sive historia Oddonum*, según relatos orales y confidenciales, memorias familiares de los Otones, hazañas de Otón el Grande, su matrimonio, sus guerras y su coronación imperial. Se destaca el episodio de Adelaida, viuda de Lotario, rey de Italia, que encerrada por orden de Berengario II en el castillo de Garda, huye a Canosa e invoca la ayuda del que será su segundo marido, Otón I.

Aparte de estos tres libros, se ha publicado un *Carmen de constructione sive de primordiis coenobii Gandesheimensis*, crónica monástica, mezcla de historia y de leyenda, que abarca desde la fundación por el Duque Ludolf o Liudolfo a instancias de su esposa Eda,

hasta la muerte de la abadesa Cristiana en 919. El milagro que precede a la fundación del claustro está narrado con encanto: la víspera de Todos Santos, los porquerizos que cuidan los rebaños del conde ven que sus lámparas resplandecen entre la noche, formando círculo para limitar el recinto de un templo, prodigio que se repite, hasta que el conde y su mujer interpretan la voluntad divina.

En el *Pafnucio,* es curioso para un lector moderno el apreciar la evolución de un tema cuya última y eminente manifestación todos han leído en Anatole France. El *Pafnucio* nos da otra imagen de *Tais* más cercana a la candorosa fuente y más parecida a la Magdalena.

La acción acontece en el siglo IV y en Egipto, a la entrada del desierto, lugar de la ermita de Pafnucio; de allí se transporta a una ciudad que bien puede ser Alejandría, y finalmente, a la Tebaida, retiro de San Antonio y sus discípulos. Las discusiones monásticas más bien corresponden a las sutilezas de la escolástica naciente que no a una apacible ermita del siglo IV. Con pretexto de la palabra "armonía", Pafnucio se consiente una pedantesca digresión sobre el mundo mayor y el mundo menor que está realmente fuera de sitio, aunque tal vez en sus días interesara al auditorio: tecnicismos que proceden de Marciano Capella, Remigio Altisiodorense, Aureliano Reomense, Boecio, etc. El recuerdo de Virgilio aletea a veces entre las palabras de Hrotsvitha. La teoría de la gracia procede de San Agustín. El diálogo avanza con sequedad didascálica. La terrible dureza ascética es presentada con una sencillez que hoy nos pasma.

Hrotsvitha ha sido llamada la Safo cristiana por algunos comentaristas exaltados. Acá para nosotros, ¿cómo no hemos de recordar, ante este ejemplo de la monja con letras, a Sor Juan Inés de la Cruz? Los prefacios mismos, sazonados de cierta mística coquetería, en que habla de su vocación y sus propósitos, y se presenta ante sus protectores "inclinada como una espiga", pero segura de los dones que la Providencia le ha concedido y satisfecha de sus esfuerzos estudiosos ("pues soy criatura capaz de instrucción"), nos hacen pensar en la poetisa mexicana. Por lo demás, dos mundos, dos planetas distintos.*

1952

* Publiqué esta nota bajo el título "Prólogo a Hrotsvitha" en la revista *Humanismo* (México, VIII-1952), y la destinaba a acompañar una traducción del drama *Pafnucio* en mi colección de "La Flecha". Prescindí de este pro-

yecto ante la aparición de las obras posteriores que cito a continuación, todas excelentes: Francisco Monterde, "Hrotsvitha la olvidada"; "Algunos propósitos de Hrosvitha" y "Actitud de Hrosvitha" (revista *Universidad de México*, XII-1957 y II y IX-1958); *Poemas medievales en latín* (Dramas), Rosvitha, *Abraham* (siglo x) y *Ludus de Antichristo* (siglo xi), trad. M. Schönfeld, Buenos Aires, fasc. XIII de la Antología Alemana editada por la Institución Cultural Argentino-Germánica, 1958; y Hrotsvitha, *Obras dramáticas*, trad. J. Pemartín y F. Perrino, Barcelona, Montaner y Simón, 1959.

FÁBULA DE LOS LECTORES REALES

ÉSTE era un rey de Francia, por los días del Renacimiento, gran mecenas de las artes y de las letras, poeta él mismo, que se llamó Francisco I. Con él podían tratar de tú a tú los humanistas y sabios de la época, como Guillaume Budé, a quienes tenía por consejeros y amigos. A él se debe la institución de los "lectores reales", institución que daría origen al Colegio de Francia. Esta ilustre casa de estudios vive aún en plena gloria y ha sido, más o menos, el modelo del Colegio Nacional creado en México hace diez años, para bien de nuestra cultura, por inspiración, sobre todo, del inolvidable Antonio Caso.

Entre los hechos más señalados del Renacimiento francés, ninguno iguala en trascendencia a la fundación del Colegio de Francia, el cual ejerció influjo profundísimo en la vida intelectual de Europa, mediante ese su nuevo régimen de enseñanza que Rabelais ha pintado en la carta de Gargantúa a Pantagruel: "Hoy el mundo está lleno de sabios, preceptores muy doctos y muy abundantes bibliotecas."

Hay que recordar, para ser justos, que el rey Francisco I, prisionero en España, había podido observar de cerca la admirable Universidad de Alcalá, obra del Cardenal Cisneros. El rey no olvidaría nunca la impresión entonces recibida, y por muchos años estuvo acariciando el proyecto de corregir en algún modo las ya lamentables deficiencias de la Sorbona.

En efecto, hacia el primer tercio del siglo XVI, la Universidad de París, la inmortal Sorbona, padecía una de esas crisis que son meros reflejos de la desazón general. Sus enseñanzas, ya exangües y rutinarias, no acompañaban ni con mucho el ansia de renovación. Las luces que, de Italia, se difundían al resto del Occidente y derramaban por todas partes los tesoros de la antigua sabiduría, no lograban penetrar las densas nubes de la escolástica tradicional en que se envolvía la Sorbona. La Universidad, de espalda al tiempo, olvidaba su hermoso pasado y su misma razón de ser.

Pues ¿no llegó la Universidad a considerar con malos ojos el que la regia voluntad de Francisco I creara un cuerpo de profesores para enseñar el latín, el griego y el hebreo? Aun persiguió a algunos



de estos profesores, acusándolos de entregarse a los pecaminosos contactos con la cultura pagana, y especialmente, de contaminarse con la herejía de los reformistas o luteranos, por el empeño de acercarse al texto de los Evangelios según el criterio científico.

Pero estos catedráticos de humanismo —los lectores reales— habían echado a andar una poderosa máquina que ya nadie lograría detener. Ellos contaban con el favor real, cierto; aunque hay que entender lo que eso significa. No todo fue para ellos vida y dulzura; no se crea que su magna obra ignoró el dolor y el sacrificio: al contrario.

Ya, diez años antes de nombrar a sus lectores reales, Francisco I había hecho un bosquejo de sus vastos planes, encomendando al erudito Juan Láscaris, de Milán, un curso de griego para una docena de estudiantes. ¿Y en qué paró este ensayo? Láscaris, mientras pudo, tuvo que sostener de su propio bolsillo aquella cátedra singular, sin recibir del rey más que ofrecimientos y buenas palabras. A los dos años, Láscaris se vio obligado a cerrar sus puertas.

Las preocupaciones políticas y militares, el malestar moral que pesaba sobre Francia, los progresos de la Reforma y, para colmo, el golpe teatral que vino a ser la derrota de Pavía hicieron que Francisco I abandonara por unos años sus sueños de cultura. Finalmente, le fue dable nombrar a sus lectores reales hacia 1530.

Pero véase la situación de estos campeones renacentistas. Desde luego, la Sorbona los perseguía con sus rayos y fulminaciones. El ambiente estaba tan cargado, que aun haría víctima del encono religioso y arrancaría algunos gritos de combate a un poeta cortesano como Clement Marot, nacido para la dulzura. En la práctica, los programas de lenguas clásicas y orientales resultaron realmente excesivos, y hubo quienes diesen lecciones durante cuatro y cinco horas diarias. Los cursos se diseminaban por varios sitios de París, pues los lectores reales aún carecían de inmueble propio y acudían a la hospitalidad de cinco o seis colegios que se escalonaban por la montaña de Santa Genoveva. Las salas eran muy exiguas para los numerosos auditorios, y algunos maestros tuvieron que profesar al aire libre. En teoría, y sólo en teoría, se les concedió una asignación de 450 libras al año; pero si el rey otorgaba generosamente estas subvenciones nominales, la Administración de Finanzas no podía pagarlas. Así, los salarios correspondientes al año de 1531 sólo se pudieron cobrar en 1533.

Cuando se ausentaba de París el Cardenal Du Bellay, los pobres

lectores reales, faltos de valedor, se encontraban en tan aflictivas condiciones que Jacques Toussaint y François Vatable le escribían diciéndole sin ambages: "Nos dejan perecer de hambre". Y le contaban también que el colega Jean Stracel había debido interrumpir los cursos e irse a su tierra natal de Flandes para allá juntar, entre sus parientes, algún dinero que le permitiera mantener su situación en París... Tales fueron los humildes orígenes del Colegio de Francia.

Moraleja: ¿Será necesario repetir que en todas partes cuecen habas?*

III-1953

* Cadena "Informaciones de México".

SERGAS DE LA REINA PLATÓNICA

CASI media el siglo XVI. Henos aquí en Tusson, monasterio del Poitou. Es una sala espaciosa con ventanas al jardín y al campo. La techumbre, al modo del tiempo, deja ver las vigas. La chimenea esculpida muestra algún motivo de Diana rodeada de sus Ninfas. Un pequeño estante contiene algo como una biblioteca portátil: la *Biblia* francesa de Lefèvre d'Etaples; un ejemplar de bolsillo de las *Epístolas* del Apóstol, traducciones de Ficino, Dante, el *Decamerón* de Boccaccio, *El Cortesano* de *Castiglione*, novelas de la Tabla Redonda, un Boecio, algunos tratados místicos, libros de poetas contemporáneos que llegan de todos los puntos de Francia, de España, de Italia. Cofres cincelados, tapices de asunto mitológico, un retrato de Francisco I, obra de Clouet, y en torno a un escritorio que ocupa el centro del estrado, los pupitres de los secretarios y las sillas en semicírculo.

En la sede real hay una mujer que lleva un manto de terciopelo negro, abierto debajo de los brazos, corpiño de alto cuello forrado de marta y cerrado por delante con broches, y una cofia que casi le esconde la frente. La rodea una verdadera corte literaria: Marot, Du Périers, Lefèvre d'Etaples, Bordeau, el poeta Sainte-Marthe, el propio Calvino. No hace falta gran sutileza para percatarse de que aquel rincón de Navarra ha venido a ser un refugio de los escritores que se han hecho sospechosos a la Sorbona.

El anhelo de aquella mujer es conciliar los ideales platónicos del Renacimiento italiano con el respeto del Evangelio. Sabia en latin, italiano, español y hebreo, desdichada en sus dos sucesivos matrimonios, se ha consagrado a la poesía, a la filosofía, a la religión, donde ha encontrado su consuelo. En torno a ella se discuten aquellos extremos delicados de que ha quedado el eco en las páginas de su *Heptamerón.* Ella ha dejado acaso la expresión más profunda de su pensamiento en los poemas místicos que componía durante sus últimos años. Esta mujer es la reina Margarita de Navarra, la "Margarita de las Margaritas", la "única Minerva de Francia", como la llamaban sus fieles.

Ahora se trata de contrastar las excelencias y los errores de la mujer, con copia de argumentos y ejemplos; o bien se demuestra



que el amor no debe procurar más fin que el amor, esencia suficiente en sí misma. Este sentimiento tan puro que ni siquiera se lo podría definir sin enturbiarlo, inspira al Du Bellay de *L'Olive,* al Ronsard de los *Sonetos a Helena.* Este sentimiento es el lazo, es la escala entre la criatura y el Creador.

La atmósfera de aquellas discusiones se difunde como un vaho por toda la vida literaria de Francia. Es una moda y es también una fascinación verdadera. El convento de Poitou parece que refleja y a su vez propaga el espíritu de aquel cenáculo erudito que se reunía en Florencia, junto a Lorenzo de Médicis. Los "lectores reales" de Francisco I, a partir del 1530, impulsan y extienden el conocimiento de las antiguas doctrinas académicas, las obras y los comentarios de Platón.

Pero Margarita no se contenta con que tales obras aparezcan en las lenguas clásicas: quiere que Platón se atreva con la lengua francesa; y a instigación suya, un cuentista, Bonaventure des Périers, ensaya un traslado de los diálogos inmortales. Pronto lo sigue otro paniaguado de la reina, Antoine Héroët. Maurice Scève mezcla el petrarquismo y el platonismo. Jehan de la Haye (Simon Sylvius), camarero de Margarita, traduce los comentarios al *Banquete* de Marsilio Ficino. Le Blanc, Duval, vierten al francés otros diálogos de Platón.

Y al lado de los estudios platónicos, paradójica consecuencia, corre la controversia sobre la mujer y la defensa o vituperio del matrimonio. Entre los feministas combatientes, entresacamos esta obra de Guillaume Postel cuyo nombre lo dice todo, y que especialmente merece nuestra curiosidad: *Las muy maravillosas victorias de las mujeres del Nuevo Mundo, y cómo a ellas incumbe según la razón gobernar a todo el mundo, y aun a los que ostentan la monarquía en el Viejo Mundo.*

La onda de contemplación desinteresada sólo halla dique a causa de las turbulencias que agitan por aquellos días la conciencia religiosa de Francia, y debido a los rigores doctrinales de la Reforma. A su turno, la Sorbona se inquieta. Pasa aún por las vaporosas expresiones de la doctrina amatoria; pero todo cambia cuando los exegetas se atreven a sacar de las teorías platónicas algunas conclusiones que la Iglesia encuentra dañinas. Dolet acaba en la hoguera; Ramus muere en la matanza de San Bartolomé, la noche fatídica.*

2-VII-1953

* Suplemento literario de *Novedades,* México.

LA VESTIMENTA ROMÁNTICA DE LA HISTORIA

EL ARTE romántico sólo entró francamente en el reino de la historia con dos hombres de letras: René de Chateaubriand y Walter Scott.

Chateaubriand publicó su obra *Los mártires* (1809) como continuación de su *Genio del Cristianismo* (1802), en que vindicaba la grandeza y belleza de la creencia religiosa contra las sequedades de la Ilustración.

Los viajes de Chateaubriand por Grecia, Palestina, África del Norte y España, como preparación de su prosa épica *Los mártires*, cuyo asunto era el conflicto acontecido a fines del Imperio Romano entre los pueblos mediterráneos y los "noreuropeos", entre el paganismo y el cristianismo, proporcionaron a la historia un fondo de ambiente natural. Los acontecimientos se sucedían bajo el cielo luminoso de Grecia; o se destacaban sobre "los sombríos y planos horizontes de Alemania, cielo sin luz que parece aplastaros bajo su bóveda deprimida, sol impotente que no logra colorear los objetos"; o bien se desarrollaban en el pletórico Circo Romano; o en la vasta soledad del valle del Mar Muerto. Los bretones preparan sacrificios humanos entre los sagrados muérdagos y junto a las piedras druídicas, en tanto que un eremita cristiano mortifica sus carnes en la desierta Tebaida: airada protesta contra la baja sensualidad del pagano Egipto. Costumbres y trajes dan un segundo toque al color local de los cuadros. Pueblos rivales, romanos, galos, francos, aparecen con sus vestiduras características y con sus propios modos de vida. Todos los sentidos se esfuerzan por traer una contribución al conjunto. Un griego refinado se estremece al olor de la grasa, el humo y otras emanaciones ingratas que escapan de la tienda de sus captores francos. El destello cegador de mil espadas romanas, desnudadas a un tiempo con perfecta disciplina, es contestado con un rugido salvaje de la horda de francos, revestidos de pieles. El canto guerrero: "Faramundo, Faramundo, combatimos con la espada", ofrecido al mitológico rey franco, toma su auténtico sabor septentrional del viejo canto noruego de Ragnar Lodbrog. La provincia romana de las Galias provee alimento al gusto del grotesco romántico: "Jamás país alguno ofreció tal mezcla de costumbres y religiones, de civi-






lización y barbarie". El color local se refuerza con el color temporal, con el adecuado matiz de época, con los detalles característicos de ciertos hechos que parecen preservar el alma del pasado. "A veces, al pintar un personaje de aquella época —dice el Prefacio—, he introducido una palabra, un pensamiento tomados de sus propios escritos: no porque tal palabra o pensamiento merecieran citarse como modelos de belleza o de gusto, sino porque fijaban el tiempo y el carácter." Técnica que los historiadores encontrarían admirablemente eficaz para evocar y resucitar el pasado con ayuda de sus reliquias. Chateaubriand transfundía esta gran variedad de detalles concretos en una narración rápida, graciosa y fluida, teñida de melancólica nostalgia por el pasado, por las pesarosas cosas de ayer, y llena de simpatía para las creencias y los pueblos vencidos.

Scott no poseía ciertamente el estilo seductor y el arte narrativo de Chateaubriand; pero escogió con sumo acierto, en vez de las ya desusadas galas y las maquinarias sobrenaturales, de la épica homérica o miltoniana, la forma popular de la novela, rica heredera de las piezas históricas de Shakespeare y de Goethe. Nada impedía que sus lectores se acercaran tanto a los personajes históricos como se acercaban a los personajes de una novela de costumbres contemporáneas. Si el tapiz de Scott mostraba un tejido menos rico que el de Chateaubriand, era en cambio más vasto, y sus paisajes iban desde el escenario escocés de las novelas que vinieron inmediatamente después de *Waverley* (1814), hasta la Inglaterra de *Ivanhoe* (1819), o la Europa continental de *Quentin Durward* (1823). Sus lectores se sentían insensiblemnte transportados desde las ruinas feudales que aún sobrevivían en el siglo XVIII hasta el apogeo medieval del XII. Al pintar la gradual decadencia del feudalismo y la caballería, Scott tocaba una fibra sensible: una vasta población de lectores temblaba, como él mismo, ante el hecho de que la Revolución Francesa acabara para siempre con ciertos nobles sentimientos de antaño. Él supo traer a la prosa histórica los acentos del patriotismo y el sabroso gusto popular. Lo que había oído contar sobre las muchedumbres revolucionarias de París prestaba fuerza y viveza a la grande escena populosa de Edimburgo en *The Heart of Midlothian*, que dio sugestiones lo mismo a Carlyle que a Michelet. Su simpatía abrazaba por igual al campesino y al rey, las causas perdidas y las triunfantes, las razas dirigentes y las postradas, a los sajones bajo los normandos, a los montañeses celtas tenazmente leales a los Estuardos. Sus famosos re-

tratos de Jacobo I y de Luis XI, al recalcar la incongruencia entre el hombre y su situación regia, comunicaban a los lectores un sentimiento de intimidad con el mundo en que viven los poderosos. A la manera estética, analítica y abstracta de la Ilustración, Scott, como Chateaubriand, opusieron el movimiento, la atmósfera, el color, el sentimiento, la naturaleza.

Augustin Thierry, el primer historiador profesional que se resolvió a vestir la casaca del estilo romántico, tenía una deuda igual para con Scott y para con Chateaubriand. Conocía la historia de su Francia nativa tan sólo a través de un escueto texto militar y dinástico instituido por Napoleón, hasta que un buen día *Los mártires*, recién salidos de la prensa, cayeron en sus manos cuando tenía quince años de edad.

> Comencé por sentir un vago deleite, una embriaguez de la imaginación... Nada ni nadie me había preparado para el encuentro con aquellos terribles francos de Chateaubriand, vestidos con cueros de osos, focas, avestruces y jabalíes salvajes; con aquellos campos atrincherados entre botes de cuero y carretas de pesados bueyes; con aquel ejército en masas triangulares que parecían montones de lanzas, pieles de animales y cuerpos semidesnudos. Conforme el dramático contraste entre el guerrero salvaje y el soldado de la civilización se desarrollaba ante mis ojos, yo me sentía más y más embrujado. La impresión que me causó el canto guerrero de los francos fue un choque eléctrico. Saltando de mi asiento y paseando de un extremo a otro del cuarto, repetía yo en voz alta, pegando con los pies en el suelo: *Faramundo, Faramundo, combatimos con la espada.* Este instante de entusiasmo ha sido acaso decisivo para mi futura vocación.

Thierry escogió su primer asunto histórico a modo de protesta contra los elogios que se hacían en Francia de las instituciones inglesas, y los vencedores de Napoleón, considerándolos como un perfecto equilibrio entre la aristocracia y la libertad. A Thierry le parecía obvio, como hombre que era de humilde origen y periodista liberal, que en aquellas instituciones la aristocracia predominaba con mucho. Y acabó de entenderlo cuando leyó a Hume. Los ingleses habían sido siempre un pueblo más o menos sujeto, desde los días de la Conquista Normanda. La inferioridad de clase era una reliquia de la inferioridad nacional. Él mismo había sentido la ruda mano del

ejército vencedor sobre las tierras de Champagne, donde era maestro de escuela cuando Napoleón se vio obligado a retroceder. Todavía en 1817, se encontró por las calles de París con ingleses, alemanes y rusos, tropas de ocupación que imponían al pueblo francés un rey Borbón mal recibido. Y así, con la amarga comprensión de lo que sufre una raza vencida, trató de probar su tesis mediante los hechos entresacados de la *Historia de los anglo-sajones* de Sharon Turner y otras fuentes secundarias. Pronto comprendió que debía hacer algo más concreto, a fin de provocar en sus lectores el sentimiento de la injusticia, pero no sabía cómo lograrlo hasta que no leyó el *Ivanhoe*.

> Walter Scott había lanzado una de sus miradas de águila sobre aquel mismo período histórico al que todo mi esfuerzo mental se aplicaba desde hacía tres años. Con característica audacia, había plantado en el suelo inglés a los normandos y a los sajones, a los vencedores y a los vencidos, todavía temblando de resentimiento cuando unos y otros se enfrentaban, aunque habían pasado ciento veinte años desde la hora de la conquista. Había teñido poéticamente la escena de aquel largo drama que yo me empeñaba en trazar con sólo la paciencia del historiador.

Thierry se decidió a reformar el modo de escribir la historia, a crear "ciencia que a la vez fuera un arte", a partir "en guerra contra los escritores insensatos que carecen de observación, contra los escritores privados de imaginación que no saben cómo pintar". La selección de detalles concretos y significativos que andan en los documentos primarios lo obligó "a devorar muchos infolios de inmensas páginas para dar caza a una sola sentencia, o a una palabra perdida entre miles". Esta labor absorbente arruinó sus ojos en el término de cinco años, pero su resultado fue una obra palpitante de evocaciones. En una de las primeras páginas de su *Historia de la conquista normanda de Inglaterra* (1825) se describe así el efecto de un cuerno guerrero a bordo del barco de un vikingo normando que viene remontando el valle del Sena:

> En cuanto aquellos terribles sones se dejan oír a la distancia, el siervo galés abandona el campo a que vive sujeto, para esconderse con sus escasas posesiones en los bosques cercanos, y

> el noble franco, también sobrecogido de horror, manda levantar los puentes de su castillo, acude a las mazmorras para poner en orden de batalla a sus paniaguados, y ordena que se entierre el tributo en moneda, recién cobrado en sus posesiones.

La técnica de la novela ha alcanzado al fin la ciudadanía en los escritos históricos.

Hasta entonces la historia de Inglaterra había sido considerada desde el punto de vista de los normandos o de la clase gobernante. El relato de la misma historia vista por las masas sajonas sometidas tenía que buscarse en fuentes mucho tiempo olvidadas o despreciadas, en los versos populares, en la leyenda y la tradición. Ningún historiador ha contado más que Thierry con los documentos puramente literarios. Su narración es un mosaico de citas, y a menudo incorpora en su totalidad, aunque sea como apéndices, poemas de considerable extensión que expresan el estado de ánimo de los sajones, desde *La batalla de Brunaburgo* hasta las baladas de Robin Hood. Como su simpatía se extiende de los sajones a los pueblos celtas por ellos vencidos o arrinconados en los reductos montañosos —y Walter Scott le ha enseñado que hay "una eterna hostilidad entre las razas de la montaña y los hombres de la llanura"— los bardos galeses y los cantores montaraces de Escocia toman sitio en sus páginas junto a los poetas anglonormandos como Wace. Los *Cantos populares de la Grecia moderna* editados por Fauriel, amigo de Thierry, el mismo año en que Byron murió luchando por las libertades griegas, sirven para dar ejemplo de las tenaces esperanzas de pueblos vencidos, como los irlandeses, los galeses, los montañeses de Escocia, cuyos destinos corren paralelamente al tema principal de la obra, a saber: la gradual transformación de la historia del pueblo inglés, que evoluciona de una guerra de razas a una guerra de clases. Thierry acude constantemente al presente para ilustrar el pasado, pues está seguro de que "nadie, cualquiera sea su capacidad intelectual, puede ir más allá de los horizontes del siglo, y cada nueva época comunica a la historia nuevas perspectivas y formas". Aferrándose al tono narrativo, intenta "dar cierta vida histórica a las masas de hombres, así como a los individuos", con objeto de que "el destino político de las naciones ofrezca algo del humano interés que inspiran, aunque sin proponérselo, el modesto detalle de los cambios de fortuna o las vicisitudes que sufre un hombre particular". Al final del volu-

men, este deseo alcanza ya las dimensiones de toda una profesión de fe en la función de las masas:

> El fin esencial de esta historia es el mostrar el destino de los pueblos y no el de los hombres famosos, el presentar las fortunas y adversidades de la vida social, y no las del individuo. La simpatía humana puede abarcar poblaciones enteras, que nos aparecen entonces como seres dotados de sentimiento, cuya existencia, más amplia que la nuestra, padece las mismas alternativas de pena y gozo, de esperanza y desilusión. Así entendida, la historia del pasado cobra en algo el interés del presente; pues los seres colectivos de quienes trata no han dejado de alentar y sentir: son los mismos que aún sufren y esperan ante nuestros ojos.

Aunque Thierry se quedó completamente ciego en 1828, a la edad de 33 años, pudo, con ayuda de secretarios, completar en 1840 sus *Noticias de los tiempos merovingios,* una como continuación de las Galias Romanas pintadas por Chateaubriand. Todo el atractivo de esta época reside en la confusión de razas y culturas: "Vense aquí los francos que permanecen puramente germánicos dentro de las Galias, los galo-romanos desesperados y disgustados contra el gobierno de los bárbaros, los francos más o menos conquistados a las maneras y a la moral de los civilizados, y los romanos más o menos barbarizados ya en la mente y en la conducta." Adoptando el uso del color local y poético al modo de Chateaubriand, Thierry deja que la época misma pinte su retrato con el mínimo de ayuda ajena. En su fuente principal —el cronista contemporáneo Gregorio de Tours— espiga "relatos episódicos, hechos locales, rasgos de costumbres que allí y sólo allí se encuentran". Ernest Renan, uno de sus jóvenes admiradores que solía leer para él, describe así a Thierry entregado al trabajo durante sus últimos años: "Pocos historiadores más cuidadosos para extraer de un texto cuanto contenga concerniente a las relaciones sociales y a las costumbres de una época... Jamás pude observar sin asombro aquella pronta y vivaz manera de caer sobre el documento original, captarlo, a veces ir aún más allá de él, y asimilarlo en su propia narración. El vestigio más leve le revelaba la existencia de un conjunto orgánico que, por una suerte de poder regenerador, brotaba entero ante sus ojos."

Al año de haber publicado su *Historia de la Revolución Francesa*

(1837), Thomas Carlyle, rendía este tributo a su paisano Walter Scott:

> Estas novelas históricas han enseñado una verdad a los hombres que parece obvia pero que desconocían los autores de historia y otros más antes de que él la presentara: que los tiempos idos del mundo estaban realmente llenos de hombres vivientes, y no de papeles y protocolos, ni de controversias y abstracciones. No, no eran ellos abstracciones, no eran diagramas ni teoremas, sino que eran hombres, hombres de chaqueta y coleto y calzón, y que decían esas palabrotas vulgares y poseían esos rasgos y esa vitalidad de todos los hombres.

El mucho interés de Carlyle en la biografía, su afición a las memorias, su admirable pluma de retratista, en que la sola semblanza física parece acusar los intentos y movimientos del alma, están ya como en germen en las líneas recién transcritas. Las novelas de *Waverley*, recién publicadas cuando él andaba en los años juveniles, lo desviaron definitivamente de las versiones estereotipadas sobre el pasado nacional que había encontrado en la *Escocia* de Robertson y en la *Inglaterra* de Hume. Después volvió a la historia, tras de haberse hecho la mano en la novela, la poesía, la biografía y la crítica literaria; y su práctica en estos ejercicios le enseñó lo que había de ser un escrito histórico.

> La historia puede servir para mil diferentes fines, amén de *enseñar con la experiencia;* desde luego, es un mensaje (literalmente, un mensaje del Cielo ¿pues Dios no lo ha ordenado todo?) dirigido a nuestro ser íntimo y cabal; a todas las facultades de la Cabeza y del Corazón, de la más honda a la más superficial; y no hay término posible a todos los fines de la Historia, así como no lo hay a nuestro asombro y contemplación de tal espectáculo. Ahora bien, para *todos* estos objetos, altos, bajos, efímeros o eternos, la primera e indispensable condición de las condiciones es que *veamos* los hechos en cuestión, que se nos pinten plenamente como si los tuviéramos a la vista.

La literatura alemana, que le había revelado "un nuevo Cielo y una nueva Tierra" poco después de comenzadas sus lecturas de Scott, ha bía introducido ya esta técnica en la historia. "La sola descripción de los animales en pluma de Herder, y de los seres vivos, es animada,

cordial y afectiva", apuntaba Carlyle en un cuaderno de notas juveniles, "y mucho más la pintura de los hombres en su variada obra *Thun und Treiben*". La *Revolución de los Países Bajos* y la *Guerra de Treinta Años*, de Schiller, al mostrar lo que un dramaturgo nato podía hacer, puesto a resucitar el pasado, dio a Carlyle sugestiones sobre el modo de manejar los choques de los caracteres en las principales figuras de la Revolución Francesa, y sobre la irónica yuxtaposición de los grandes aniversarios.

La declaración aprobatoria de Carlyle sobre la aceptación por parte de Schiller de la cátedra de historia de Jena ("el amor de contemplar las cosas como debieran ser —dice— se sometió al amor de conocer las cosas tales como ellas son"), inconscientemente explica y anuncia la propia conversión de Carlyle de la creación artística a la historia. Nunca logró plenamente desprenderse del prejuicio calvinista heredado contra la ficción literaria como hija de la mentira, y sólo veía de veras el camino libre en la obra de la realidad y las discusiones actuales. La Historia, con ser verdadera, llevaba en el seno el ideal. Cierta y viviente como lo cotidiano y lo cercano, venía envuelta en las extrañezas románticas de lo remoto. El encanto de la Historia se le había hecho patente desde niño, cuando en Burnswark Hill, contemplando su aldea nativa desde una eminencia, divisó una reciente excavación de ruinas romanas, la estación fortificada de Blatum, "extraña apariencia para enfrentarse con los vestigios de los eones abolidos".

Ante su ya madura reflexión, el tiempo era un portento todavía mayor que el espacio infinito que tanto había impresionado la imaginación de Pascal. Si hubiera dispuesto del sombrero de Fortunato, que anulaba las distancias, u otro talismán parecido que anulase el tiempo, Carlyle hubiera preferido este último.

> ¡Qué cosa más grande, el desear un *entonces* que al instante se convirtiese en un *ahora*! Lanzarse a voluntad desde el Fuego de la creación del mundo hasta el Fuego de la Consunción del mundo! Aquí, conversar de presente, en el siglo I, con Pablo y con Séneca; allá, proféticamente trasladarnos al siglo XXXI, charlar asimismo con otros Pablos y otros Sénecas que aún están ocultos en los repliegues de esa edad remotísima!

Su entrevista, en 1824, con el carnicero Legendre, que se había atrevido a exigir de Robespierre escuchase la defensa de Danton antes de condenarlo, había traído casi milagrosamente el ya remoto

heroísmo y espanto del Terror hasta la existencia misma de Carlyle, y él a su vez procuraba ahora hacerlo actual para los lectores de su Historia, recordándoles que la hermana de Marat todavía andaba por París. La casual mención, en la Crónica de Jocelyn de Brakelond, sobre cómo el rey Juan pagó la hospitalidad de la Abadía de San Edmundo con una suma miserable, le arranca esta reflexión:

> ¡Cuántas cosas en Jocelyn, como en toda Historia, son a la vez inescrutables y ciertas! Tan oscuras, pero tan indiscutibles, y que nos provocan a reflexiones sin término! Pues el Rey Lackland *estaba* allí, y allí dejó sus *tredecim sterlingii* ya que no fue más, y vivió y se hizo ver de este o del otro modo, y todo un mundo vivía y se dejaba ver al mismo tiempo! Aquí, afirmamos, está la gran singularidad del caso, la inconmensurable, la que distingue, hasta un grado realmente infinito el más modesto Hecho histórico de cualquier especie de Ficción.

Las novelas estilísticas de Carlyle, aquel su constante empleo del tiempo presente, aquel flujo narrativo sin resuello, las exclamaciones e inversiones (las contorsiones sintácticas entre discursivas y coloquiales), la puntuación perfectamente calculada para transportar el *tono* e inflexiones del habla del historiador y de los actores de su histórico drama, sobre cuya conversación desea informarnos detalladamente, todo ello acentúa la impresión de que el pasado está aquí, inmediato. Defendiéndose un día, escribió así: "El modo común de escribir en inglés se refiere a lo que llamaría yo *conocimiento de oídas;* y a mí lo que me importa, lo único que me satisface, es informar sobre la presencia, la concretamente corpórea y colorida *presencia* de las cosas." De aquí su preferencia por fuentes como Jocelyn, informador ingenuo y gárrulo, y por biógrafos que, como Boswell, abundan en vívidos detalles.

Nunca se cansa de recordarnos que, entre los mayores y más conmovedores hechos, la existencia de la mayoría de los hombres continúa su giro monótono. Luis XVI es guillotinado. Ello acontece en una media hora, y la muchedumbre se dispersa. Los pasteleros, los comerciantes en café, los lecheros, pasan canturreando sus cotidianos reclamos; el mundo sigue deslizándose, "como si fuera un día igual a los demás". En lo más agudo del Terror, trabajan tranquilamente en París veintitrés teatros y están abiertos unos sesenta salones de baile. La escena del siglo XII en el libro II de *Pasado y*

presente (1843) es una creación de sólida realidad lograda con unos cuantos toques caseros. Las ancianas de St. Edmundsbury amenazan con sus ruecas a los cobradores de impuestos que se han apoderado de sus artículos domésticos a falta del cobro en efectivo, "al tiempo que los Cruzados tomaban Jerusalén y volvían a perderla, y Ricardo Corazón de León, al darse cuenta, *ocultaba su rostro*". Para producir estos efectos Carlyle evitaba el fácil recurso de consultar las frías notas de sus lecturas, materiales propios del anticuario, a quien Scott estigmatiza en el *Ivanhoe* bajo la figura de Dryasdust. Él mismo nos cuenta lo que luchaba por "conservar en lo posible todo el asunto *hirviendo en mente viva* y en la memoria, más que disecado en pilas de papel o guardado de algún modo inerte... Sólo lo que *estamos viviendo* en la propia memoria y en el propio corazón es digno de escribirse para la imprenta; sólo esto tiene probabilidades de entrar en la memoria y en el corazón de los demás". Y describe así su trabajo para editar *Las cartas y discursos de Cromwell* (1847): "Obra de topo, que horada y cava ciegamente bajo tierra; a veces mi yo interior atareadísimo, muy ocupado en efecto, pero todo lo demás, mudo." Como su maestro Goethe, Carlyle entendía muy bien la acción creadora del yo inconsciente.

Como Herder, adoptó el Igdrasil, árbol septentrional, por símbolo e imagen de la relación orgánica entre el pasado y el presente de la humanidad. Y en términos más prosaicos, repetía:

> Los Siglos... son todos hijos lineales el uno del otro; y a menudo, en el retrato de los abuelos distantes, este o el otro rasgo enigmático de la nueva generación nos salta a los ojos, para mutuo esclarecimiento de las dos edades.

El pasado sólo le interesa hasta donde contiene en sí al presente. "El Arte de la Historia —dice a la entrada del *Cromwell*—, toda la diferencia entre un Dryasdust y un sacro Poeta, consisten por mucho en esto: el distinguir bien lo que aún sale a la superficie y florece para nosotros, y lo que ya no asoma a la superficie sino que se vuelve polvo bajo la tierra, para ya nunca aflorar en hojas y frutos de humanidad." El que ciertos aspectos del pasado hayan de morir sin afectar por eso la continuidad de la historia, lo explica también la analogía zoológica. La decadencia, como lo advirtió Herder, es esencial al crecimiento. Carlyle toma el término usado por Herder,

"Palingenesis", para describir el renacimiento continuo de instituciones e ideales en un suelo enriquecido por la muerte de los que ya han perdido su aptitud de ajuste a las mudanzas del medio. De Goethe por otro lado, toma la concepción de las eras alternantes de Fe y de Duda, de construcción y de análisis destructor, como otro medio de representarse el fenómeno de la decadencia íntima que va acompañando a una sociedad viviente.

Hallándose situado, dentro del flujo de la historia, en la transición de una era destructiva, la Ilustración, hacia los albores de una era constructiva, Carlyle estudió los caracteres de la Revolución en Francia y en la Inglaterra cromwelliana, para ver qué luces proyectaban sobre el futuro. Demasiado complicado él mismo en la emoción del asunto, describió la *Historia de la Revolución Francesa* como "calor irradiado de su propio corazón". Por sobre el hombro del lector de su *Cromwell* o su *Pasado y Presente*, su índice señala siempre algún paralelo contemporáneo. *Pasado y Presente* no es un alegato por el retorno del feudalismo, sino una demostración del carácter funcional y, en consecuencia, provisional siempre, de todas las instituciones, carácter subrayado en la Francia contemporánea por Saint-Simon y sus secuaces, a los que pronto se había unido el propio Augustin Thierry. Carlyle busca y exprime en Jocelyn las evidencias de que ya en el siglo XII las ligas feudales se estaban aflojando: "Todo orden de Ideales tiene sus límites y su destino fatal; sus períodos adecuados de juventud, madurez o perfección, de declinación, degradación y final desaparición y muerte." Su intento de restaurar para la historia inglesa las imponentes figuras de Cromwell y del Abate Samson expresa lo que parecía vital en las resoluciones de dos hombres de acción, para decirlo en lenguaje de hoy, expresión doblemente difícil en el caso de Cromwell porque era todo desarticulado como orador y como escritor. Para Carlyle, la esencia de la historia es el dinamismo. El mundo a su vez es una Esfinge que incesantemente propone enigma tras enigma, problemas de reajuste, pero bajo pena de muerte para las sociedades organizadas con excesiva rigidez.*

VI-1954

* Conferencia leída en el Instituto Francés de la América Latina (México, 11 de junio de 1954) y en la Biblioteca Universitaria de Nuevo León (Monterrey, 26 de abril de 1957), y publicada en el almanaque *Previsión y seguridad*, Monterrey, 1958.

HABLEMOS DE CABALLOS

Más allá del jeroglifo de sangre, por sobre el túmulo de las crueldades y las luchas, se dejan adivinar unos símbolos, unas fuerzas espirituales que de algún modo contribuyeron a la Conquista y la explican en algún modo: el Héroe, la Mujer, el Cometa, el Caballo. Por lo pronto, el caballo representa ese elemento de exotismo y superioridad armamental que los españoles exhibían ante los ojos deslumbrados de los indígenas, objeto de magia y veneración, superstición del centauro junto a la cual el arcabuz viene a ser la superstición del fuego y del rayo.

Oigo decir que los paleontólogos han descubierto en América el primer caballo. En todo caso, para la época de la Conquista el caballo era ya desconocido en el Nuevo Mundo, al punto que nuestros indios tomaron por animales mixtos a los primeros jinetes españoles: mixtos, místicos y mitológicos. El caballo cuenta en la conquista, no sólo como elemento de rápida comunicación, no sólo como combatiente que, al decir de Virgilio, comparte las emociones de la victoria y la derrota, sino también y muy principalmente como objeto maravilloso, como ser sobrenatural que impresionaba y amedrentaba al indio. Los contemporáneos declaran sin ambages que la conquista se debe, primero, a la voluntad de Dios, y luego, a los caballos. Trocando la conocida sentencia de Buffon, podemos decir que América es la más noble conquista que el caballo haya hecho jamás. Después, incorporado ya a la vida americana, el caballo pagará su tributo sufriendo el castigo de nuestra revoluciones (al fin compañero inseparable del guerrillero), y peleando también por la independencia o contra el invasor europeo. En torno a la mesa familiar, yo aprendí de niño muchos episodios de las luchas contra la invasión napoleónica en México. Mis mayores, al evocar sus recuerdos, no hablaban sólo de hombres, sino también de caballos, como si dieran por muy sabido y natural que a los caballos mexicanos les tocaba parte sobresaliente en la responsabilidad del combate. Así, en mi mente infantil, el caballo y el hombre se me vinieron fundiendo en uno como centauro histórico. Famoso por su freno suave y su docilidad a la voz, el caballo mexicano permitía a las tropas liberales



—cuando la Intervención Francesa— hacer un juego de carreras trenzadas que enloquecía a las caballerías europeas, cuyas bestias de hocico duro acababan por desbocarse y caer presas entre las filas enemigas. El caballo, pues, pagó su tributo.

Pero siglos antes, cuando el caballo pisa por primera vez nuestro suelo, de tal modo asombra a los indios que éstos lo consideran como una extraña divinidad. Cuando los indios, más tarde, perdieron aquel terror por el animal misterioso, cuenta el Inca Garcilaso que, en el Perú, preferían matar un caballo a matar tres españoles, porque comprendían la utilidad del bruto para el combate. Y los antiguos códices nos dan testimonio del orgullo con que los indios paseaban en las picas las cabezas de los caballos degollados, para demostrar al pueblo que no eran inmortales. Entre tanto que se emancipan de esta superstición, a Cortés le bastará pasear una yegua delante de sus garañones para que éstos, "tomando el olor de yegua" como dicen las crónicas, respinguen, relinchen, echen espuma, lancen coces; y ante estas manifestaciones de furor, los espantados señores indígenas concedían cuanto les pedían los españoles. Bernal Díaz del Castillo, puntual cronista, da noticia, como de hecho muy principal, de todos los caballos que tomaron parte en la expedición, y los describe minuciosamente con pelos y señales. Oigámosle:

> Quiero poner aquí por memoria de todos los caballos y yeguas que pasaron: El Capitán Cortés, un caballo castaño zaino, que luego se le murió en San Juan de Ulúa. Pedro de Alvarado y Hernando López de Ávila, una yegua castaña y muy buena, de juego y de carrera; y de que llegamos a la Nueva España, el Pedro de Alvarado le compró la mitad de la yegua o se la tomó por fuerza. Alonso Hernández Puertocarrero, una yegua rucia de buena carrera, que le compró Cortés por las lazadas de oro. Juan Velázquez de León, otra yegua rucia muy poderosa, que llamábamos *la rabona*, muy revuelta y de buena carrera. Cristóbal de Olid, un caballo castaño oscuro, harto bueno. Francisco de Montejo y Alonso de Ávila, un caballo alazán tostado: no fue para cosa de guerra. Francisco de Morla, un caballo castaño oscuro, gran corredor y revuelto. Juan de Escalante, un caballo castaño claro, tresalvo: no fue bueno. Diego de Ordaz, una yegua rucia, machorra, pasadera, aunque corría poco. Gonzalo Domínguez, un muy extremado jinete, un caballo castaño oscuro muy bueno y grande corredor. Pedro González de Trujillo, un buen caballo castaño, perfecto castaño, que

> corría muy bien. Morón, vecino del Vaimo, un caballo overo, labrado de las manos, y era bien revuelto. Baena, vecino de la Trinidad, un caballo overo algo sobre-morcillo: no salió bueno. Lares, el muy buen jinete, un caballo muy bueno de color castaño algo claro, y buen corredor. Ortiz el músico, y un Bartolomé García que solía tener minas de oro, un muy buen caballo oscuro que decían *el arriero*: este fue uno de los buenos caballos que pasamos en la armada. Juan Sedeño, vecino de la Habana, una yegua castaña, y esta yegua parió en el navío. Este Juan Sedeño pasó el más rico soldado que hubo en toda la armada, porque trujo un navío suyo, y la yegua y un negro y cazabe y tocinos; porque en aquella sazón no se podía hallar caballos ni negros, si no era a peso de oro; y a esta causa no pasaron más caballos, porque no los había.

Poco después, con la nave de Francisco de Saucedo, llegarán otros diez caballos y setenta hombres de refuerzo.

De las dos escuelas de caballería, la jineta y la brida, será la jineta (la escuela hispánica por excelencia) la que más se popularice en México, según afirma Bernardo de Vargas Machuca, tratadista del 1600; y se populariza a tal punto, y tanto entra en las costumbres, que ya en el *Quijote* leemos: "¡Vive Roque, que es la señora nuestra ama más ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mejicano!" En cuanto a la diferencia entre ambos estilos de montar, prefiero remitirme al libro de Cunninghame-Graham sobre *Los caballos de la Conquista,* obra de erudición deliciosa.

Y ahora, hojeando esa obra, voy a narraros la historia del Morcillo, un caballo de la conquista, un caballo que montaba el Capitán Cortés, y al que le había tomado singular afición. Todos saben del famoso Bucéfalo de Alejandro, del bruto consular de Calígula, de la bestia esterilizadora de Atila, del aguerrido Babieca del Cid, del espiritado Rocinante de Don Quijote. Justo es que sepamos algo del Morcillo de Hernán Cortés. En el Morcillo había cabalgado Cortés cuando el sitio de México, y en el Morcillo comenzó a cabalgar cuando su accidentada excursión a las Hibueras, de que queda conmovedora noticia en su quinta Carta. Conocíamos al Cortés guerrero y al Cortés gobernante, y aquí conocemos al Cortés explorador, entrándose por selvas cerradas y difíciles pasos, donde había que entregarse casi al instinto de los animales, y sin más guía que un pe-

queño compás de sol. Cortés caminaba con doña Marina a la derecha y con el hermoso y noble Cuauhtémoc, el jefe azteca ya cautivo, a la izquierda. Con frecuencia había que desmontar y abrir atajos. Otras veces, los caballos se encargaban de buscar el vado en ríos y lagunas. Cuando era fuerza, se improvisaban puentes. Pero lo peor eran los pantanos y tremedales, donde las cabalgaduras se hundían hasta las orejas y había que salvarlas con mil esfuerzos. En redor, los papagayos vistosos y gritones, monos que aullaban y seguían a los exploradores de árbol en árbol, insectos y vampiros que exasperaban a los potros, fugitivos caimanes que desaparecían en las ondas, garzas tímidas y tucanos de largos picos. De cuando en cuando, la niebla de los pantanos daba al paisaje una apariencia irreal. Entre la niebla, la silueta de Cortés, en su caballo negro, avanzaba con su ruido de armas y correajes. El calor era cada vez más sofocante. De pronto, el caballo de Palacios Rubios no pudo ya cabalgar y cayó muerto: Villagutierre asegura que fue porque "se le fundió la grasa". Finalmente, el Morcillo de Cortés, que ya venía andando muy mal, dio señales de gran dolencia: un paso en falso, un brazo doblado, roto: inútil empeñarse en alzarlo. Con profunda pena, Cortés abandonó al Morcillo en manos de un cacique indio de la región, recomendándole insistentemente que lo tratara con toda clase de cuidados.

Esto acontecía en el lago de Petén-Itzá, exactamente el año de 1525. Nunca se volverían a juntar caballo y caballero. Como la conquista verdadera de Yucatán quedó reservada para épocas posteriores, hasta perdemos noticia de la región donde Cortés se despidió del Morcillo. Pasa un siglo y medio, casi dos siglos. En 1697, Ursúa entra con su gente a Petén-Itzá y aborda la isla de Tayasal. Los misioneros cristianos, en su celo, se entregan a predicar la verdadera fe y a destruir los ídolos. Pero con inmensa sorpresa descubren, sobre un tosco zócalo, la imagen de un caballo tallado en piedra. El caballo aparecía sentado en los cuartos traseros y descansando sobre el suelo en una postura algo absurda. La imagen era adorada como dios del trueno y del rayo. Los misioneros se apresuraron a destruir, para la mayor gloria de Dios, el más curioso monumento del Nuevo Mundo, por cuanto revela los sentimientos suscitados al encuentro de las dos civilizaciones. ¿Cuál era el origen de aquella deidad hipomórfica? Fácil de explicar: el cacique a cuyo cuidado Cortés había dejado el Morcillo consideraba el caballo como cosa

sagrada, y lo hizo colocar en un templo donde el pueblo lo nutría y lo cuidaba. Pero precisamente por concederle categoría sagrada, pretendían alimentarlo con los manjares menos adecuados a su condición de bruto, y trataban en vano de confortarlo con agasajos y fiestas: coros de vírgenes adornadas de flores danzaban en torno a él, ofreciéndole las mejores frutas, pollos asados y delicadezas por el estilo. Naturalmente, el pobre Morcillo murió. Y los indios, temiendo el castigo de Cortés (y del cielo), modelaron como pudieron la imagen del caballo, antes de entregar sus huesos a la tierra, e hicieron de la imagen un objeto de culto público. Cuando el ídolo fue destrozado, los indios gritaban: "¡Maldición al que ha destruido a nuestro dios Tziunchán!" Y la verdad es que, recorriendo esta singularísima historia, no pocos gritarán lo mismo.*

México, X-1957.

* Cadena A.L.A. de Nueva York.



Entrada de Cortés en México. Cuadro enconchado del siglo XVII, Museo de América, Madrid.

MOCTEZUMA Y LA "ENEIDA MEXICANA"

VOLVAMOS los ojos a Moctezuma II, el emperador de los aztecas, y a la vez el sumo sacerdote. El poder y la religión se confundían en su persona, y la religión comprendía en sí la ciencia, que era, como entre los egipcios, privilegio de las castas sacerdotales. Nadie podía más que él. Poseía como ninguno la sapiencia heredada de los abuelos, entendía de profecías y oráculos, leía en los astros el destino. Ahora bien, constaba por las más autorizadas tradiciones que el pueblo azteca debería entregar algún día la tierra a unos hombres blancos —acaso descendientes del civilizador Quetzalcóatl— quienes vendrían de donde nace el sol y que eran los verdaderos amos de todos aquellos vastos dominios. (Eterna fábula del Retorno de los Heraclidas.) Coincidiendo con la noticia del desembarque español por las costas de Oriente, irrumpe en el cielo de México un cometa como un augurio. Aquellos hombres blancos manejan a voluntad el fuego del cielo y producen el trueno y el rayo a su albedrío. Todo indica que poseen poderes sobrenaturales. ¿Cómo dudar de que ha llegado la hora de los oráculos? ¿Y cómo pretender que el varón más sabio desoiga sus convicciones religiosas y —digamos— científicas? Además, la misma vida de estudio, mezclada con los muelles placeres cortesanos, ha bastado a gastar todas las defensas instintivas de aquella naturaleza blanda, sensual y melancólica. El acero del primer Ilhuicamina —el "Flechador del cielo"— se ha destemplado en su descendiente. El monarca contemplativo y cruel se asoma a la terraza temblando, y lee su ruina en los anuncios del cielo. Es el cometa de los desastres, que viene gravitando desde el fondo de todos los soles cosmogónicos. El monarca palidece y cae en extraña postración. En vano tratan de alegrarlo con las danzas de sus enanos, las visitas a sus maravillosos museos, los estruendosos festejos del culto sanguinario, las alegres partidas de venatería y volatería.

Moctezuma discurre todavía un subterfugio: los oráculos dicen que habrá que entregar el país a los Hijos del Sol en cuanto éstos lleguen a la tierra. Luego hay que evitar que suban hasta las altas mesetas de Anáhuac. Luego hay que atajarlos en el camino. Pero ¿cómo hacerles el valle inaccesible? ¿Cómo engañarlos, cómo distraerlos? Re-



sistirles por la fuerza sería contrariar a los dioses. Además, Cortés se presenta como embajador de un gran emperador distante, y el embajador estaba amparado, a los ojos de los antiguos mexicanos, por un respeto sacratísimo, de que los actuales privilegios diplomáticos apenas parecen una pobre y última reliquia. Y aquí tenemos otra extraordinaria intuición del Conquistador que, antes de abrirse a la guerra franca, se desliza entre sus adversarios envuelto en el manto invisible del tabú.

Al emperador y a su consejo no les ocurre nada mejor que agobiar a los indeseables con presentes y valiosos objetos de oro, invitándoles a no seguir adelante. ¿Oro hemos dicho? ¡Pues, mayor incentivo no podían encontrar los conquistadores! No bien reciben los presentes, redoblan en su afán de subir, cueste lo que cueste, hasta el alto valle inaccesible, donde, por lo visto, el oro rueda por las calles. Ya nada ni nadie detendría a los hombres de Cortés: al fin han encontrado los reinos de la Fábula, de que los exploradores vienen hablando hace cien años. Cuando los conquistadores se presentan, Moctezuma, fiel a sus destinos, cae fascinado ante ellos y se rinde sin combatir.

Meditando sobre los acasos de la Conquista he escrito alguna vez:

> Un cierto instinto de que todo lo insólito es un aviso del destino alimenta la superstición de los eclipses y los cometas. ¡Se va a acabar el mundo! Ya un cometa —quizá os lo hayan contado— le costó a la raza de Cuauhtémoc la conquista de México. El emperador Moctezuma estaba convencido de que la aparición del cometa en el cielo de Anáhuac era una conminación divina para entregarse con armas y bagajes al conquistador blanco, al Hijo del Sol. Y se le entregó en efecto, como el rey Latino de la *Eneida* se entrego a los troyanos. Y aunque después el pueblo se opuso, en una "revirada" instintiva, otra hubiera sido su suerte si, bien conducido por el monarca, cierra desde el primer instante su muralla de paveses y descarga sobre el invasor, no digamos ya la tempestad de sus flechas, sino su numeroso empellón de carne humana (*Atenea Política*).

Pero cuando se produjo este levantamiento de los instintos nacionales, de los impulsos callejeros y anónimos —tan semejante al que se produjera en España a comienzos del siglo XIX, donde el populacho en masa rectificó la actitud servil de su monarca, que no supo

ni quiso hacer otra cosa que dejarse maniatar por Napoleón I—, cuando, muerto a consecuencia de la viruela el hermano de Moctezuma y su heredero natural, Cuitláhuac, se erige en jefe de la resistencia el sobrino del emperador, Cuauhtémoc, ya era demasiado tarde; ya varias naciones indígenas, azuzadas por Cortés, son francamente hostiles a México; ya se ha roto el falso equilibrio que mantenía la supremacía de Anáhuac, y ya la tempestad anda suelta.

Permitidme ahora que insista en el paralelo esbozado entre el episodio de la *Eneida*, y el de la Conquista, citando otras páginas mías:

> En el libro VII de la *Eneida*, el héroe llega hasta la desembocadura del Tíber y se acerca a los dominios del Rey Latino, como Cortés se acercó a los de Moctezuma. Latino, como Moctezuma, era un monarca imbuido de religión y que consultaba sus decisiones con los oráculos y augurios. Los oráculos le habían predicho, como a Moctezuma, que llegarían de lejos unos hombres aguerridos para adueñarse de sus tierras y desposeerlo de su reinado. Los extranjeros han sido anunciados al viejo monarca como varones ingentes, corpulentos, que traen vestimentas desusadas. No de otro modo los correos de Moctezuma anunciaban a los Hijos del Sol. El ánimo con que Latino recibe a los cien embajadores de Eneas es el ánimo con que Moctezuma recibe a los españoles: han llegado los dominadores, los amos; nada se puede contra la voluntad divina manifestada en la aparición del cometa: hay que someterse. "Ya os conocíamos antes de que vinierais: ya os esperábamos", dicen uno y otro monarca. Y, como la contemplación de las cosas espirituales ha relajado en ambos los resortes de la acción, encuentran absurdo oponerse al curso de los destinos, y ambos se entregan sin combatir al conquistador extranjero. Quédese la reacción nacionalista para Turno y para Cuauhtémoc, los representantes del buen sentido popular, los caudillos no sofisticados por los excesos de la superstición. Ni Latino ni Moctezuma se sienten capaces de salvar a su pueblo. Moctezuma, cautivo voluntario, es apedreado al fin por sus súbditos. Y Latino, oculto en la sombra de su palacio, se niega a declararse en hostilidad contra los troyanos. Alzando los brazos al cielo, lanza entonces aquella increpación que también parece dirigida a Cuauhtémoc, el último defensor de los aztecas: "¡Oh Turno! A ti te espera un triste suplicio". El señor Pococurante, en el *Cándido*, se conforma con llamar a Latino "el imbécil Rey La-

> tino". Para juzgar al decadente emperador Moctezuma, todos, más o menos, se sienten Pococurantes (*Discurso por Virgilio*).

Y he aquí el relato más singular en la historia del Nuevo Mundo: Moctezuma salió hasta la calle a recibir a Cortés. Iba reclinado en sus servidores, porque a tan exquisita grandeza no le convenía andar a pie sin manifestar esfuerzo y dolor. Después, Moctezuma tomó a Cortés de la mano, lo hizo atravesar el patio real, lo introdujo en un salón suntuoso, lo sentó en un estrado: desapareció unos instantes, y a poco volvió a presentarse trayendo consigo —como dice el propio Cortés— "muchas y diversas joyas de oro y plata, y plumajes, y hasta cinco a seis mil piezas de ropa de algodón" ricas y bien labradas, todo lo cual le dio de presente. Después le narró sus oráculos, por los cuales él colegía que el emperador Carlos V de Alemania y I de España era el señor verdadero y tradicional de México. "Somos vuestros —vino a decirle— disponed de nosotros". Y continuó: "Y pues estáis en vuestra naturaleza y en vuestra casa, holgad y descansad del trabajo del camino y guerras que habéis tenido. Que muy bien sé todos los que se os han ofrecido de Potonchán acá. Y bien sé que los de Cempoala y de Tlaxcala os han dicho muchos males de mí. No creáis más de lo que por vuestros ojos veredes, en especial de aquéllos que son mis enemigos (y algunos de ellos eran mis vasallos y hánseme rebelado con vuestra venida, y por se favorecer con vos lo dicen), los cuales sé también os han dicho que yo tenía las casas con las paredes de oro, y que las esteras de mis estradas y otras cosas de mi servicio eran asimismo de oro, y que yo, que era y me hacía dios, y otras muchas cosas. Las casas, ya las veis que son de piedra y cal y tierra..."

Y entonces el Emperador Moctezuma, para probar que él no es de oro, embriagado con su propio discurso, y cediendo a aquella extraña fascinación que Cortés ejerce sobre él desde el primer instante, y también a una retórica y mímica desconocidas en la cuna del Mediterráneo, alza y suelta sus vestiduras, y se muestra desnudo ante el conquistador, exclamando a voces:

"¡Veisme aquí que soy de carne y hueso como vos, y como cada uno, y que soy mortal y palpable! ¡Ved cómo os han mentido! (Y aquí lo asía de las manos, obligándolo a palparlo todo). Verdad es que yo tengo algunas cosas de oro que me han quedado de mis abuelos: todo lo que yo tuviere, tendréis, cada vez que vos lo quisiéredes.

Yo me voy a otras casas donde vivo. Aquí seréis proveído de todas las cosas necesarias para vos y vuestra gente. Y no recibáis pena alguna, pues estáis en vuestra casa y naturaleza".

Y pocos días después, dice Cortés, "llorando con las mayores lágrimas y suspiros que un hombre podía manifestar", entre la compasión de los mismos soldadones aventureros, haciendo también llorar a sus señores y cortesanos, el vástago degenerado del Flechador de Estrellas extrema su servidumbre hasta conminar él mismo a su pueblo la obediencia y el acatamiento a los Hijos del Sol. ¡Con razón se dejaban oír afuera los alaridos de la indignación popular! Es aquí cuando se levanta Cuauhtémoc, tal como lo admiramos en el bronce, verdadera contrafigura del relajado Moctezuma:

> Él erizado de púas como enemigo cardo,
> tú dulce y turbador como magnético lirio,
> mira, bajo el penacho y el amenazante dardo,
> alzarse un bulto de hombre más capaz que tú de martirio.

La raza indígena asombra un instante al mundo y desaparece. Su grande epopeya, como un río subterráneo corre bajo los siglos de la dominación española, fertiliza sordamente los acarreos de la nueva sangre ibérica, y reaparece en nuestros días, dando a nuestra política contemporánea un sello inconfundible: la incorporación del indio a los plenos beneficios de la vida civilizada es nuestra más alta incumbencia nacional. La Corona Española reconoció desde el primer día esta misión apostólica, frecuentemente estorbada en la realidad por la codicia de los encomenderos, que se pagaban en almas y en tierras los servicios del abuelo conquistador. Pero las generaciones de hoy en día consideran con respeto aquellas tutelares Leyes de Indias, en que más de una vez hemos ido a buscar doctrinas e inspiraciones para defender nuestro patrimonio y para orientar nuestra acción pública. Hoy por hoy, todos confiesan que, a veces, los señores mexicanos del primer siglo de la independencia no fueron menos funestos para el indio que los encomenderos de antaño.

> Los pueblos americanos —he escrito en otra parte—, aislados del resto del mundo, habían seguido una evolución diferente a la de Europa, que los colocaba, respecto a ésta, en condiciones de notoria inferioridad. Ignoraban la verdadera metalurgia, y desconocían el empleo de la bestia de carga, que era sustituida

> por el esclavo. Celebraban —ya lo hemos dicho— contratos internacionales para hacerse la guerra de cuando en cuando, y tener víctimas humanas que ofrecer a los dioses. Su literatura se conservaba imperfectamente en los signos jeroglíficos. Ni física ni moralmente podían resistir el encuentro con el europeo. Su colisión contra los hombres que venían de Europa, vestidos de hierro, armados con pólvora y balas y cañones, montados a caballo y sostenidos por Cristo, fue el choque del jarro contra el caldero. El jarro podía ser muy fino y muy hermoso, pero era el más quebradizo. La sensibilidad artística de aquel pueblo todavía nos asombra. Y sus herederos, mil veces vencidos por regímenes que parecían calculados para arruinarlos, dan todavía ejemplo de primorosas aptitudes manuales y un raro don estético. Pero también el caníbal sabe trazar sobre su cuerpo tatuajes que no igualaría cualquier civilizado. La civilización se hace de moral y de política. El don del arte, como el don de amor, es otro orden libre y sagrado de la vida. *(México en una nuez)*.

Por ahora, el tiempo dejó que las dos sangres se fueran mezclando entre las mil peripecias que constituyen la historia, y el destino se sentó a esperar los resultados. Bernal Díaz del Castillo, ya gobernante en Guatemala, corta gozosamente los frutos de los siete naranjos cuyas semillas trajo de España. Andrés de la Vega, ya viejo, comparte con sus compañeros de armas los tres primeros espárragos que se dieron en el llano del Cuzco. Sobre la lenta embriología de las nuevas naciones, silencio y esperanza.*

México, XI-1957.

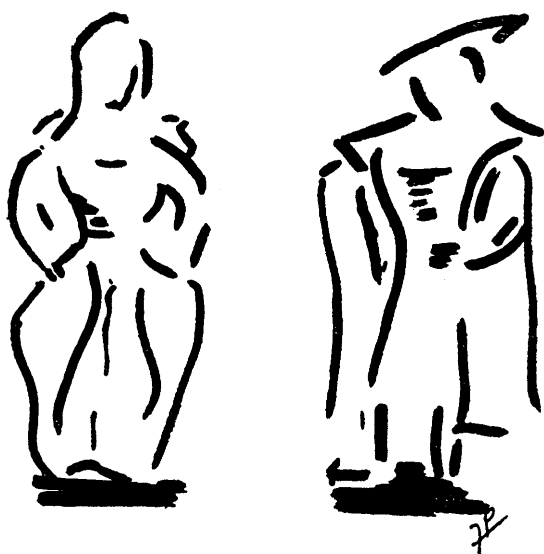
* Cadena A.L.A. de Nueva York.

UN ENIGMA DE LA "LOZANA ANDALUZA"

UNO de los resortes maestros en la psicología de Menéndez y Pelayo es el abordar los problemas escabrosos (moral, religiosa, política o literariamente escabrosos) ofreciendo disculpas convencionales, haciendo extremos más bien por respeto a las rutinas de su educación conservadora, y luego, dejándose arrebatar sin remedio por su genio de escritor y su buen paladar estético, en ocasiones hasta una conclusión paradójica e involuntaria. Y así le pasó con la *Lozana andaluza*. El libro es feo, inmundo —dice—, poco recomendable. Sólo se atreve con obra tan pecaminosa para cumplir su deber de historiador literario. Pero le consagra un comentario detenido y extenso. Y le sucede lo que a Eugenio Noel con las corridas de toros: las ataca con tanto conocimiento de causa que, tras de leerlo, dan ganas de ir a los toros. Y le acontece que nadie, entre los poquísimos comentaristas de la *Lozana*, ha acertado mejor a definir esta obra con un mínimo de palabras: (caso fulminante de naturalismo fotográfico —afirma—: estilo no escrito, sino hablado), sea censura o sea encomio la verdadera intención de estos términos; pues pareciera que las maldiciones de Balaam se cambian en bendiciones. Tal estilo hablado es una mezcla de español italianizante, italiano, catalán: lo que parlaba la gente española de medio pelo en la Ciudad Eterna —aquí más bien la *Roma putana*— y que de cierta vaga manera recuerda el lenguaje sintético de coloquios hispanoamericanos intentado por Valle-Inclán en el *Tirano Banderas*.

Tras estas breves fórmulas mágicas, debe recordarse la excelente nota de Bruce W. Wardropper,* que más bien glosa y acompaña a la obra, añadiendo dos o tres observaciones de mucho sentido: el erotismo sin rodeos, preparaciones ni prolegómenos, y la plena disposición a la entrega sexual, exenta de remilgos y escrúpulos, por parte de los personajes. Respecto a lo primero, Wardropper observa con acierto: "...es único el concepto que tienen del amor todos los personajes de la *Lozana andaluza (y son ciento veinticinco)*. No es el amor cortesano de *La cárcel de amor*, ni la idea neoplató-

* *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, enero-junio de 1953, pp. 475 a 488, Homenaje a Amado Alonso.



¶ La loçana Andaluza

nica de la *Diana,* ni siquiera el concepto ovidiano del *Libro de buen amor,* con ser lo que más se le parece. El amor ovidiano difiere del de la *Lozana andaluza* en que insiste en los preliminares del amor: la seducción por medio de regalos, el papel de la alcahueta, la progresiva conquista de la mujer, etc." Y respecto a lo segundo: "El amor de este tipo, basado casi exclusivamente en las necesidades y apetitos físicos, no es egoísta ni falto de blandura. Incluye, como por accidente, ciertas cualidades morales. Esta abierta sexualidad, tal como la retrata Delicado *(yo le llamo siempre Delgado)* da lugar a un respeto mutuo entre los amantes. Los crueles, en la *Lozana andaluza,* son los que no ceden al impulso de un interés sexual..."

En suma, el amor no llega del pasado, con su cauda de preparaciones, cautelas y artificios; tampoco se asoma al porvenir, con sus temerosas perspectivas de castigos y consecuencias. El amor, en la *Lozana,* es un presente sin angustias de espera ni asomos de arrepentimiento. Alguna vez pregunté a una dama argentina por qué las canciones amorosas eran alegres en Chile y melancólicas y hasta trágicas en la Argentina. "Porque aquéllas, las chilenas, son antes, y éstas, las argentinas, después" —me dijo ella. La canción de la *Lozana* no es antes ni después: se entona exactamente en el acto mismo, como la escena monologada cuando el primer trato de la heroína con Rampín.

Tampoco —añade Wardropper —hay en este libro los caracteres secundarios del acto erótico ni los temas de la pornografía. O sea que el amor es una flecha certera e inmediata. Y por eso es perfectamente saludable e irresponsable, sin complicaciones ni retorcimientos o crueldades a lo Marqués de Sade o como en la reciente *Histoire d'O;* sin esos "complejos" de que hoy se habla a toda hora. El amor, dígase lo que se quiera, es aquí decente por su franqueza, cumple lo que ofrece y no tortura con deliquios imaginarios ni delectaciones morosas. Y la mujer no se avergüenza de su destino fundamentalmente voluptuoso. La *Lozana* —exenta de prédicas— es, en este respecto, más moderna que la *Celestina,* más conforme con el tono actual de la novela.

Para representarse la acción de la *Lozana,* habría que acudir al recurso del wagneriano *Parsifal:* el telón de fondo en marcha constante. (Creo que los aficionados llaman "el Cine" a este pasaje de la ópera.) Habría que imaginar una decoración teatral movediza, en que desfilan incesantemente las calles y plazas de Roma, y por ellas,

la Lozana con su estilo hablado, y toda la gente que aparece al paso, sin miedo a los arreglos directos del placer ni a las palabrotas, y aquella espléndida cohorte de meretrices altas y bajas que pululaban en Roma durante el primer tercio del siglo XVI y antes del Saco y de la peste.

Cuando la Lozana pregunta de dónde vienen estas mujeres, y si son todas de esta tierra romana, el Balijero le contesta:

> Señora, no; hay de todas naciones: hay españolas, castellanas, vizcaínas, montañesas, galicianas, asturianas, toledanas, andaluzas, granadinas, portuguesas, navarras, catalanas, y valencianas, aragonesas, mallorquinas, sardas, corsas sicilianas, napolitanas, brucesas, pullesas, calabresas, romanas, aquilanas, senesas, florentinas, pisanas, luquesas, boloñesas, milanesas, lombardas, forraresas, modonesas, brecianas, mantuanas, raveñanas, pensauranas, urbinesas, paduanas, veronesas, vicentinas, perusinas, novaresas, cremonesas, alexandrinas, vercelesas, bergamascas, trevijanas, piedemontesas, saboyanas, provenzanas, bretonas, gasconas, francesas, borgoñonas, inglesas, flamencas, tudescas, esclavonas, albanesas, candiotas, bohemias, húngaras, polacas, tramontanas y griegas.

A las que pueden añadirse las genovesas, que sólo ejercen el oficio en su tierra, y en Roma son esclavas, o bien las esclavas se visten a la genovesa por algún motivo no explicado. Y en cuanto a las malaguesas, "todas son maliñas y de mala digestión".

Hace muchos años, en 1917 (*Obras Completas*, vol. VI, pp. 249 a 256), yo quise seguir a una de estas cortesanas, la llamada Garza Montesina. Procuré trazar su retrato probable o imaginario, pues no había elementos para una verdadera investigación sobre el tanto de realidad escondido en esta figura.

La *Lozana* es libro lleno de sorpresas en cuanto a las audacias del procedimiento novelístico. Nada vale junto a ellas ese famoso "monólogo interior" que hace pocos años enloqueció a la crítica francesa, y que en la literatura española (recuérdese al inagotable Galdós) no tiene novedad alguna. Delgado hace parlamentos del autor, diálogos de los personajes entre sí y diálogos del autor con los personajes, y otras varias singularidades que demuestran su rara fertilidad técnica.

Pero lo que más me ha inquietado, y tampoco deja indiferente a

Wardropper —quien lo considera como página única en nuestra lengua—, es la escena en la cama de Aldonza y Rampín. ¿Tiene antecedentes conocidos? ¿Tiene siquiera semejanzas con otras páginas novelescas? Tal vez con algún momento de la *Celestina* (cuando, ante los retozos de Areusa y Pármeno, la vieja declara: "Me hacéis dentera"), pero momento que todavía queda muy lejos y no llega a ser tan atrevido y preciso, no coincide con el mismo acto amoroso ni en tiempo ni en persona. ¿Es una invención de Delgado? La referencia que éste hace a Juvenal, satírico de Roma "que escribió lo que en su tiempo pasaba", o las menciones de Séneca y otros antiguos por la propia Lozana, no nos sirven de guía, no son hilos conductores, no nos llevan a ninguna parte. La escena del amor hablado, que hasta tiene el ritmo y pulso de las caricias ("paso, bonico, quedico") sigue suspendida en el vacío como una extraña maravilla.

En la profusa galería de los muñecos eróticos, los hay alegres y los hay tristes, hay los pudibundos y los descarados, los mudos y los parlanchines. Nuestra Andaluza pertenece a los regocijados y que hablan hasta por los codos. Ella parece venir más bien del paganismo —y hasta un tantico, por momentos, de la antigua retórica— mucho más que del cristianismo. Y se me figura que, en el repertorio de las canciones populares hoy olvidadas por licenciosas, ha de haber algo que, de cerca o lejos, recuerde el monólogo galopante de la Lozana, que acaba con el grito guerrero: "¡Aquí va la honra!"*

VIII-1958

* Preparado para el Homenaje a Dámaso Alonso, proyectado en Madrid para 1959.

ALEJANDRO DE HUMBOLDT
[1769-1859]

UNA que otra vez la historia se complace en crear combinaciones estéticas que parecen imaginadas por la poesía. Las personas y los hechos —encarnación del drama humano— se acercan entonces y organizan como las figuras de un gracioso *ballet.* Fue aquélla la hora de los Dióscuros, de los Dioses Gemelos. Aún no se desvanecía en el cielo de Weimar la constelación de Goethe y Schiller, y ya asomaban los dos Schlegel, vanguardia del romanticismo alemán; y muy luego —en tanto que aparecían Jacobo y Guillermo Grimm, harto conocidos aunque sólo fuere por sus colecciones folklóricas— la pareja de los hermanos Humboldt: Carlos Guillermo, el estadista y filólogo, llamado a fundar la Universidad de Berlín, y Alejandro, el gran demiurgo de la ciencia y del humanismo cuyo recuerdo revive ahora con el centenario de su muerte.

El Barón de Humboldt comienza pues su "viaje terrestre" como al amparo de un mito adornado con los encantos artísticos de un poema. Es mucha la tentación de imaginar que un mismo numen, desde la frente del poeta del *Fausto* y repartido en efluvios y emanaciones, se desplegaba en estrellas dobles para mejor abarcar la imagen del mundo. Si, como se ha dicho, Goethe ha viajado por España en la persona de Guillermo de Humboldt, digamos que también viajó por América en la persona de Alejandro, a quien había conocido de niño y de cuya residencia campestre se acuerda en su drama al evocar una conseja local (los duendes de Tegel). Si Goethe fijó en el muro de su cuarto un mapa de la península ibérica para seguir las jornadas de Guillermo de Humboldt, también —y siempre conforme a su método de esquemas y representaciones visuales que lo llevó un día a dibujar la *Urpflantze* o noción platónica del vegetal— trazó por sí mismo y para su propio deleite un diseño de las montañas de Europa y América, marcando las líneas de las nieves perpetuas, a fin de seguir más de cerca el *Viaje equinoccial* de Alejandro. Es sabido que tanto Goethe como Alejandro —buen dibujante por su parte, según lo prueba su autorretrato, y cuya comprensión de las artes sólo falló

ante los enigmas de la música— solían repetir que un rato de conversación entre ambos les enseñaba más que muchas horas de estudio, por lo mismo que sus respectivas naturalezas se fomentaban y reconocían entre sí. El día en que Goethe recibía carta de Alejandro era para Goethe un día de fiesta; y cuando la suerte la concedía retener a su amigo en Weimar, aunque fuera por breve tiempo, rumiaba después su buen humor a lo largo de un mes entero. Casi todo une a Goethe y a Alejandro de Humboldt y casi nada los separa: los dos discurren por aquella zona de salud mental y moral donde se conciertan la curiosidad científica y el insaciable apetito de los intereses humanos. A Alejandro debió Goethe cuanto llegó a averiguar sobre Colombia, Cuba, o sobre el posible canal de Panamá. Alejandro a su vez declaraba que las ideas de Goethe sobre la naturaleza parecían elevarlo y "dotarlo de nuevos órganos" para percibir el universo; y él mismo —propia proyección de Goethe hacia nuestra América— nos aparece de pronto a manera de un "Wilhelm Meister" (ese otro "Fausto"), cuando de pie en la proa del barco que lo trae hasta nuestras playas cruza los brazos y, lleno de confianza en América, contempla los horizontes que se van abriendo ante sus ojos y ve ascender esa promisoria Cruz del Sur, adivinada por los poetas y filósofos de la Antigüedad y la Edad Media y presentida en los sueños teologales de Dante, y que cintila en los versos de Ercilla y de nuestro Balbuena, tras de ofrecerse, como en el soneto de *Los trofeos,* al asombro de los Descubridores.

Se fraguaba la era moderna entre exorbitancias y vaivenes de liberalismo y absolutismo, que tal parece ser la ley de la historia. Acontecen vertiginosas mudanzas en las modas como en las técnicas. Entronizado por la Ilustración (atmósfera juvenil de los Humboldt), el espíritu racional —a través de la Revolución Francesa, las independencias americanas y otras muchas vicisitudes— se encamina atropelladamente hacia las febriles audacias del romanticismo. Rebullen nuevas inquietudes sociales; el comunismo empieza a sonar sus clarines. Tal es el siglo que cubre la larga vida de Alejandro.

Los hermanos Humboldt se formaban bajo la tutela de ayos profesionales que entonces se llamaban "chambelanes domésticos". Campe, adaptador del *Robinsón,* que después ensancharía su campo pedagógico desde el Ministerio de Berlín, conducía a los hermanos Humboldt de tal suerte que, al sentir de un biógrafo, nunca llegaron a advertir la diferencia entre el estudio y el juego; lo que nos pa-



rece algo dudoso, pues Alejandro se refirió siempre a Campe con cierta sorna. Y el propio biógrafo nos asegura que, poco después, el joven Kunth, el que al cabo cuidaría el patrimonio de la familia, acercaba su enseñanza cuanto era posible a la naturalidad de la vida; aunque para apreciar su verdadera influencia sobre los educandos habrá que esperar la publicación del diario inédito de Guillermo, quien alguna vez manifestó que Kunth lo había obligado a vivir una infancia casi femenina. Y si esto pensaba Guillermo, "el niño bueno", ¿qué no pensaría el otro, "el niño malo"?

Pues Alejandro no demostraba la deslumbrante precocidad ni la dulzura de su hermano mayor y, al contrario, parece haber sido lo que en el lenguaje casero de mi niñez se llamaba "un muchacho arreado". El estudio de la historia, por ejemplo, le hacía suspirar por los días de Adán, cuando aún no existía la historia. Pero pronto se sintió atraído por el mar, tentación constante de los hijos de Ulises, los exploradores condenados a soñar en las lejanías. Pronto se sintió también inclinado al estudio de la naturaleza, y hasta se diría que la botánica —aun bajo el tremendo fardo de las clasificaciones de Linneo— lo inspiró desde sus primeros pasos, a modo de Musa que también hacía de niñera. Los vecinos solían llamarlo "el chico boticario". "La imagen de las plantas exóticas —ha confesado él mismo—, aun desecadas en los herbarios, inflamaban mi imaginación". Tegel, el nido de los Humboldt, se extendía a poca distancia de Berlín y de la residencia de Federico el Grande en Potsdam, entre pinares, viñas, moreras, y ofrecía a los amigos de la casa el atractivo de las cacerías de patos y ciervos. Aquel ambiente un tanto cuanto paradisiaco, la vegetación, las flores, las cascadas, los pájaros, saciaban la vitalidad naciente de Alejandro y su incontenible ansia de contento, en que no sabían acompañarlo ni su madre ni sus tutores.

Al fin, hacia los dieciséis años rompió la mariposa el capullo, y Alejandro comenzó a sacudir la influencia de aquel "castillo de aburrimiento" —no los parques seguramente, sino el severo interior de la familia—, que dicen sus cartas dirigidas a la joven esposa de su maestro Hertz. La económica —recién promovida a la dignidad de ciencia verdadera—, la física —contando los ensayos eléctricos de Franklin y Volta, inesperados en el ambiente timorato de Tegel—, el comercio, la minería, las antigüedades, la historia ya entendida con mayor generosidad, y cuanto puede considerarse en suma como

el mueble de la morada humana, solicitaban su atención durante sus años universitarios, sus distintos viajes por Europa, sus permanencias en Berlín, Francfort, Gotinga, en Hamburgo y en Freiberg. En Gotinga, Humboldt se encontró con Georg Forster, compañero de Cook, que acabaría de orientar su vocación. Empleado luego de la Administración de Minas, trabaja concienzudamente en Franconia y rechaza algún ascenso burocrático, porque entiende que lo está esperando ya su gran destino de viajero, de viajero según la gran escuela de Cook, Bougainville y La Condamine, pero que poseyese a la vez algunos chispazos de ciencia a lo Buffon, de sensibilidad a lo Rousseau y a lo Bernardin de Saint-Pierre. (Aunque es verdad que Humboldt se esforzará siempre por frenar su Pegaso y que sus futuros relatos nunca abandonarán el paso medido y cierto decoro impersonal.) Muerto hacía mucho su padre, con quien Alejandro tal vez se hubiera avenido fácilmente, muerta ahora aquella dama de origen borgoñón y hugonote que fue su madre —dama algo fría e insípida, si bien intachable, y que se apellidaba Colomb, pintoresca coincidencia en quien había de concebir a este nuevo descubridor de América—, nada puede ya detenerlo. Pues sólo el respeto filial lo había hecho aplazar la realización de sus sueños, que su bienaventurada independencia económica haría posibles. Le hostiga el afán de salir de Europa —ansia infantil de escapatoria represa— y cuanto antes desembocar en el vasto mundo. De él se ha dicho con justicia: —No tenía más remedio que ser universal o morirse de melancolía. Y hay, en efecto, hombres de tal suerte estructurados que no soportan el confinamiento en un solo rincón del orbe o de la inteligencia. Quiere ir a Egipto, al Cercano Oriente, adonde fuere; quiere "viajar como cosa en sí", y espera en sus contactos con otros países, encauzar acaso sus indefinidas inquietudes. La pasión por los viajes es, por lo demás, característica de su época. A ojos de Humboldt —según él mismo lo ha confesado— aun las columnas de números parecían ejércitos de piratas que desembarcaban en las playas exóticas.

Se suceden los proyectos y los fracasos. Pero he aquí que, hallándose en España, se logró de pronto lo que parecía casi imposible: el Ministro Mariano Luis de Urquijo obtuvo para Humboldt y su compañero Bonpland el permiso de visitar la América Española, coto cerrado hasta cierto punto. Los dos salieron de La Coruña el 5 de junio de 1799. Tras de visitar Sudamérica y Cuba durante varios

años, desembarcaron en Acapulco el 22 de marzo de 1803. Humboldt, Bonpland y Montúfar establecieron en la ciudad de México su cuartel general, y aquí se encontraron con Andrés Manuel del Río, condiscípulo de Humboldt en Freiberg y ahora profesor en el Real Seminario de Minas, y con el astrónomo y naturalista Antonio Alzate. Alejandro contemplaba la que no pudo menos de llamar "Ciudad de los Palacios", con arrobamiento semejante al de los Conquistadores cuando por primera vez se asomaron al valle de Anáhuac y a la ciudad de Tenochtitlan. El 7 de marzo, tras un recorrido fructuosísimo por varias regiones mexicanas, embarcó de nuevo rumbo a Cuba y —cometa de buen agüero— siguió su órbita hacia los Estados Unidos y llegó a Burdeos el mes de agosto.

Así sucedió que Alejandro cubriese durante cinco años unas nueve mil leguas por los territorios del Nuevo Mundo —en total, seis países: Ecuador, Venezuela, Colombia, Perú, Cuba y México— y fundara, como resultado, las bases de nuestra geografía moderna, nuestra geología y nuestra filosofía social.

Verdad estricta o aproximada, al sacar el saldo de sus experiencias por América olvida miserias y contratiempos, se confiesa francamente dichoso y afirma en una carta privada: "La travesía desde Filadelfia ha sido extraordinariamente feliz. Salí de México en febrero, y de La Habana fui a América del Norte, donde el Presidente de la Federación, Jefferson, me colmó de honores. No he estado nunca enfermo y me siento mejor, más fuerte, más laborioso y aun más alegre que nunca." Lo que no era poco decir si atendemos a la descripción que nos ha dejado de su carácter Carolina, la esposa de su hermano Guillermo. De modo que Humboldt ni siquiera quiso acordarse de la tifoidea en Angostura (Ciudad Bolívar), de que volvió a Europa con las señales de la viruela contraída en Cartagena de Indias, y el brazo derecho medio paralizado por las humedades del Orinoco. Los resultados de sus experiencias americanas parecen no caber materialmente en el tiempo que consagró a sus viajes. El relato de ellas va a llenar su vida por algo más de veintisiete años, primer tercio del pasado siglo. De manera que lo mejor de su genio nos pertenece.

Abreviemos: no nos incumbe aquí trazar una biografía puntual de Humboldt. Además, su vida ulterior en Europa desborda nuestro asunto. Ya Humboldt atrae la atención de todo el mundo civilizado. Pasa varios años en París, emprende otros viajes, y al fin va a morir

en su tierra. Deja —a costa ya de sacrificios y deudas, pues los tiempos habían cambiado— una vastísima obra que las autoridades dividen en tres partes: *1)* la obra menor, miscelánea que va desde los tejidos de los griegos hasta la irritabilidad nerviosa y muscular; *2)* la obra de generalización y resumen: *Cuadros de la naturaleza. Cosmos* —la más difundida y celebrada en su tiempo—; y *3)* las exploraciones y viajes científicos por América y Asia. La obra americana ha resistido mejor a las injurias del tiempo, y es lo que ha dado a Humboldt su renombre definitivo.

Pero ¿cuál ha sido la lección final, cuál el último aprovechamiento, cuál el tesoro que hemos recibido de las manos de Humboldt? Ante todo, el hábito y la capacidad de pensar con la plena respiración del alma, abrazando en círculos cada vez más anchos los fenómenos particulares —y aun cuando no haya sido un gran escritor en el sentido técnico de la palabra— a la vez que comunica a algunas de sus páginas cierta majestuosidad de poema cosmogónico, lo lleva a "la gran generalización en que se funda la geografía científica, a saber: que todos los hechos capitales de la vida vegetal, animal y humana hallan su principio unificador en un sistema de coherencias con el relieve del suelo en la vertical, y con la forma de la superficie terrestre, en la horizontal".

Añádase que la tierra nunca fue a los ojos de Humboldt un amasijo de materia bruta y pasiva, sino que fue, ante todo, la mansión de la familia humana, y la relación entre el hombre y su reinado era su preocupación dominante. A tal extremo, que ha dejado por ahí un curiosísimo atisbo sobre la posible ciencia futura que hoy suele llamarse la geopsíquica y sobre la influencia del ambiente mineral en los habitantes de una zona determinada, atisbo discretísimo que casi se limita a confesar y a reconocer un misterio.

La misma flexibilidad que le permitió, desde muy joven, portarse como un mundano y a la vez como un estudioso, un "hombre de todas las horas" que decían los clásicos, un hombre de amena compañía y de grata conversación (aunque a Schiller le parecía vanidoso), un huésped capaz de brillar en los salones y un fácil compañero de viaje capaz de pernoctar en el campo, a cielo descubierto —esta misma condición singular había de permitirle recibir en línea desplegada todos los estímulos y mensajes de este mundo que nos rodea. Tiene ojos para los perfiles y arrugas de las montañas

("las montañas le tendían las manos", según sus propias expresiones) ; se extasía ante los volcanes; repara en el curso de los ríos como quien descifra un mensaje; en la constitución del suelo y subsuelo; en la humilde piedrecita con que tropezamos al dar un paso; en el giro de los vientos, lazos inefables que envuelven de lejos unas y otras comarcas. Observa la marcha de las estrellas. Presencia una lluvia de meteoritos. Aprecia los mantos de petróleo. Tiene ojos para los desiertos y las frondas; para "el árbol de las manitas" de que sólo se conoce un ejemplar que estaba en Toluca (e ignoro si alguna vez buscaron su rastro los historiadores locales) ; para aquellas maravillosas plantas y animales singularísimos que le hacían compadecer a los europeos, privados de semejantes lujos. Pero él, que aceptó las enseñanzas de la Revolución Francesa; que desde muy temprano se percató del injusto y disimulado recelo contra los judíos berlineses, con cuya frecuentación tanto había aprendido, o que presenció el dolor de los mineros en Franconia y hasta quiso poner la mano en la lámpara de seguridad, y aun se expuso a morir en los socavones llenos de gas mortífero; que más tarde presenció los errores de las minas de Tasco —también tiene ojos para los anhelos y el sufrimiento de los pueblos y los oprimidos, así como supo admirar a cuantos soldados del adelanto social halló en su camino. Algunos fueron harto humildes: el "Humboldt indígena", Carlos del Pino, un guaiquire que lo acompañó más de un año en sus andanzas por Sudamérica; o Carlos del Pozo, el inventor de los Llanos que acertaba a componer de propia minerva máquinas eléctricas nunca vistas por él; o aquel filósofo zapatero de Araya que, siendo castellano de cepa, se veía en trance de usar arco y flechas para sus cacerías, por el enrarecimiento de la pólvora debido a las guerras de Europa y al temor de los ataques marítimos de Inglaterra. Otros fueron hombres eminentes, como tantos poetas, filósofos, sabios y estadistas que cita a lo largo de sus obras, con los cuales colaboró o estudió algún día, tuvo algún trato según consta por la correspondencia de sus contemporáneos, y cuya sola enumeración llenaría páginas y páginas, desde Napoleón hasta Thiers, pasando por Metternich, Lamarck, Víctor Hugo y Chateaubriand; o bien como aquel predestinado que tenía por nombre Simón Bolívar, con quien emprendería una ascensión al Vesubio, en quien influyó seguramente —huéspedes ambos del Chimborazo, hombres ambos para soñar y delirar en las cumbres— y de quien a su turno aprendió a enfrentarse con

los inquietantes extremos de las sociedades americanas. Más de una vez se detiene —así en Macanao— para admirar a aquellos nativos que parecían estatuas broncíneas y lo invitaban a reflexionar, al modo de Montaigne y Rousseau, en las virtudes del "buen salvaje". O bien se aflige ante la venta de esclavos y la postración de los indígenas; o se indigna al ver embarcar, en Acapulco, millones de pesos para las Filipinas y el Imperio Chino, mientras los habitantes del puerto se consumen en la enfermedad y en la penuria. Aun se adelantó a prever, con desazón no disimulada, ciertos futuros peligros, y de modo muy especial advertía ya que las poderosas poblaciones del Norte, salvando los límites de la Luisiana, llevarían tal vez sus avances hasta los territorios vecinos, "donde los colonos veían pasar, a lo lejos, más allá de las fogatas del comanche, el tropel de los bisontes que recorrían las ilimitadas praderas." Se interesaba tanto por los monumentos arqueológicos o por el aspecto de las poblaciones y aldeas como por su formación y su cultura —que muchas veces, fuera del lenguaje antropológico, más bien llamaremos su incultura. Buscaba con paciencia de miniaturista aquella gotita de sangre brotada en el campo mexicano, la cochinilla, que ya antes había interesado al botánico francés Thierry de Menonville, el horticultor de Santo Domingo, y que sirvió para teñir el primer pabellón de la Convención Francesa y el uniforme del Primer Cónsul. Pero, a la vez, según la inolvidable escena cuya borrosa imagen recogerá un día Madama Calderón de la Barca, Humboldt se detiene, suspenso, ante la hermosa criatura rubia —nuestra Venus Colonial, "la Güera Rodríguez"— que ha de acompañarlo por la nopalera en busca de la cochinilla.

Hay que advertir todavía que Humboldt mantiene un delicado equilibrio entre el aficionado universal y el hombre de técnicas limitadas. Conoce las herramientas del sabio, pero emplea de preferencia el cordón de oro de las altas síntesis mentales. No es un administrador, sino un emperador del conocimiento. Es filósofo a la manera del griego, que viaja para aprender y consulta siempre el panorama de los pueblos y las costumbres. Es científico a la manera de los enciclopedistas, que ya empezaban a desaparecer. Es presa de aquella embriaguez intelectual de su siglo, aún no canalizada del todo, y que ostentaba aún las gracias juveniles y las sugestivas inexperiencias del diletantismo.

Hay más: en Humboldt se disfruta el espectáculo confortable de la

ciencia que no ha roto con las más nobles esperanzas humanas, armonía que hoy vamos perdiendo para nuestro mal y que bueno fuera recordar si es que hemos de sobrevivir. Una clara pluma periodística ha escrito sobre él recientemente que era un humanista a caballo. Sí, el sabio en marcha por entre los hombres, las montañas y los caminos, el sabio que no ha dejado de ser el hermano de sus semejantes. Él representa para nosotros un ejemplo de la ciencia casta, la ciencia al servicio del bien, no obligada todavía a convertirse en la hembra de los ejércitos.

No podemos olvidar, por último, que Humboldt entregó la parte principal de su vida y sus trabajos a nuestra América, y centró en México su visión del orbe hispanoamericano. Aquí quería fundar un instituto científico para todas nuestras repúblicas. Desde los días de la Santa Alianza, vio venir sin miedo las independencias americanas. "Tengo la idea —escribe a un amigo— de acabar mis días de modo más agradable y útil para las ciencias, en aquella parte del mundo donde soy extraordinariamente querido y donde todo parece prometerme una existencia feliz." Y poco después: "En México, el Gobierno republicano federal marcha de un modo excelente. Mi amigo íntimo, el señor Alamán, es el jefe del Ministerio. El Ejecutivo me ha enviado una preciosa carta de gratitud..." Un día Comonfort le otorgó la Gran Cruz de la Orden de Guadalupe; años más tarde, Benito Juárez lo consagró con el título de "Benemérito de la Patria". No vino a morir entre nosotros, pero nos ha dejado su herencia. El *Ensayo político sobre la Nueva España* es base de nuestra literatura sociológica, obra de popularización única en su tiempo, indispensable para quien desee entender a nuestros países; y es inexplicable que España parezca haber olvidado por algún tiempo este documento expresivo y fehaciente de su propia reivindicación histórica. Como se sabe, sin este libro no hubieran podido escribirse los de Mora y Alamán, Zavala o Mier. Sin contar con que las reflexiones de Humboldt sobre las antiguas civilizaciones americanas despertaron en Prescott el anhelo de escribir su *Conquista de México*. ¿Rectificaciones y retoques? Toda obra humana los necesita; y aunque no siempre lo han advertido sus críticos, el mismo Humboldt se encargó en buena parte de estos retoques y rectificaciones, y aun de morigerar los posibles excesos de su entusiasmo, en su obra posterior sobre las regiones equinocciales del Nuevo Continente. Pues Humboldt no era un optimista beato, si bien

resulte una que otra vez algo apresurado para el gusto de los investigadores profesionales.

Las desgracias de América que más tarde le tocó presenciar no lo dejaron indiferente, y por cierto hubieran destemplado a un acero de menor ley: Sucre asesinado, Bolívar proscrito, su amigo Alamán en desgracia, su compañero Bonpland cautivo durante diez años por capricho del Doctor Francia; México sometido a desmembramientos e invasiones, la Gran Colombia despedazada, los atentados del Viejo Mundo en el Río de la Plata... Pero todas estas crisis, aunque dolorosas, le parecían males contingentes, y seguía concediéndonos para el porvenir algo como un generoso crédito moral, sin admitir nunca la derrota de sus esperanzas. Humboldt ha dejado a la posteridad una obra que pudiera llamarse la *Nueva grandeza mexicana.* Ayer merecimos el elogio de este testigo insobornable. Imaginemos que vuelve hoy entre nosotros y procuremos seguir mereciendo, ahora y siempre, la aprobación de Humboldt.*

6-V-1959

* Celebración oficial del Primer Centenario de su muerte, bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, Palacio de Bellas Artes.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE GENERAL

I

LOS SIETE SOBRE DEVA

[1923-1929]

II

ANCORAJES

[1928-1948]

III

SIRTES

[1932-1944]

IV

AL YUNQUE

[1944-1958]

V

A CAMPO TRAVIESA

Obras Completas de Alfonso Reyes

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de junio de 2000 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares.

En este volumen de las *Obras completas* de Alfonso Reyes se recogen algunas de las obras más peculiares y características de su finísimo espíritu, a la vez profundo y enciclopédico.

Los siete sobre Deva (1923-1929), título de claras resonancias clásicas, es una fantasía a tres voces, en la cual el ensayo divaga por la anécdota y el poema va describiendo, en un cuento de cuentos, un trayecto parabólico. Diálogos filosóficos cuajados de múltiples y amenas anécdotas, éstos de *Los siete sobre Deva* personifican ideas al hilvanar reflexiones sobre toda suerte de temas. La propensión al paseo dialéctico y las construcciones casuísticas, que en Reyes asumen tan personales rasgos, hacen de este ensayo, donde tres personajes piensan y cuatro rumian en silencio, el apropiado y característico arranque del tomo presente.

Ancorajes (1928-1948) concentra raros textos de ficción, creación y reflexión, como el enigmático sobre "La caída" y el simpático y caviloso sobre las "Transacciones de Teodoro Malio". Otros ensayos refieren las atmósferas y circunstancias que rodean al acto creador, desde su concepción y gestación en un "Compás poético", hasta su articulación en un arte poética. Reyes escribió varios textos de tal especie, preocupado sobre todo por las evasivas transiciones del fantasma y de la escritura. Si basta una página para apreciar a un escritor, *Ancorajes* ofrece trazos tan representativos como "Palinodia del polvo", "La catástrofe" o "Las castas del can", cuyo común denominador es la estoica pericia de Alfonso Reyes para tramar pensamientos y observaciones, y alternar lógicas imprevistas en torno a escenas y circunstancias que así resultarán más misteriosas y parabólicas. Si en *Los siete sobre Deva* y *Ancorajes* la agenda de la anécdota cotidiana daba pie a la fantasía reflexiva, apurando las distancias entre vida y vida literaria, en *Sirtes* (1932-1944) es la historia ancestral, o legendaria, la que inspira los movimientos del pensar.

De los dichos sobre la Atlántida a los hechos sobre la prehistoria, *Sirtes* recompone algunos surtidores míticos y culturales dentro de los marcos de Platón y de Arnold Toynbee.

Al yunque (1944-1958) ora ensancha, ora complementa, muchos de los distingos adelantados en *El deslinde;* reúne concisos repasos sobre cuestiones literarias; por ejemplo, la crítica y su génesis, la preceptiva, las tres unidades dramáticas, el drama y la epopeya, las diferencias que van de lo oral a lo escrito, así como un sucinto panorama de nuestra lengua. *A campo traviesa* reúne medallones y miniaturas de incisiva e ingeniosa erudición, como la "Fábula de los lectores reales", "La vestimenta romántica de la historia" o "Hablemos de caballos". Junto con los otros libros reunidos en este tomo XXI de las *Obras completas, A campo traviesa* muestra cuán dúctil género es el ensayo en manos de Alfonso Reyes, y de cuántos y cuán poderosos efectos es capaz su prosa en supuesto tono menor.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

